



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

DAS FOTOGRAFISCHE FAMILIENPORTRAIT UND SEINE
FUNKTION IN ÖSTERREICH
VON 1860 - 1910
EINE BILDERANALYSE UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER
GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE

Verfasserin

Barbara Wippl

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Ich widme diese Arbeit meiner Familie.

Danksagungen

Ich bedanke mich bei meiner Familie, meinen Geschwistern, die immer für mich da sind und meinen Eltern, die mir mein Studium der Kunstgeschichte ermöglichten. Allen voran möchte ich mich bei meiner Mutter, Aloisia Wippl und meiner Kusine, Wegbegleiterin und Freundin Simone Wippl bedanken, die durch vielerlei Gespräche meinen eigenen *Familiensinn* erweckten. Weiters bedanken möchte ich mich bei meinem Kollegen und Freund, Dr. Nikolaus Luttenfeldner, der sich bereit erklärte die Rohfassung zu lesen sowie bei meiner Freundin, Mag. Kathrin Hudl, fürs Korrekturlesen und schließlich bei Maria Leitzinger für das Lektorat der Arbeit. Ein weiteres Dankeschön gilt Mag. Irmgard Aschenbrenner und Dr. Johannes Kammerstätter, die mir Fotomaterial zur Verfügung stellten und deren Erzählungen sich als fruchtbar für meine Arbeit erwiesen.

Nicht zuletzt gilt besonderer Dank meinen beiden Betreuerinnen, ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal (Kunstgeschichte) und Univ.-Doz. Dr. Doris Ingrisch (Zeitgeschichte), die mich in meinem selbst gewählten Diplomarbeitsthema bestärkten und mir dabei geholfen haben, es zu verwirklichen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	- 1 -
1.1. Forschungslage	- 1 -
1.2. Einführung in die Thematik	- 2 -
1.3. Methode und Aufbau der Arbeit	- 3 -
1.4. Bildmaterial	- 4 -
2. GEBRAUCHSFOTOGRAFIE UND KUNSTFOTOGRAFIE	- 5 -
3. BEGRIFFSKLÄRUNG FAMILIE	- 8 -
3.1. Historischer Abriss	- 8 -
3.2. Familie als visueller Code.....	- 10 -
4. FOTOGRAFISCHE FAMILIENPORTRAITS IN ÖSTERREICH UM 1860 BIS 1910.....	- 13 -
4.1. Familienportraits in den 1860er Jahren.....	- 13 -
4.2. Familienportraits in den 1870er Jahren.....	- 32 -
4.3. Familienportraits in den 1880er Jahren.....	- 42 -
4.4. Familienportraits in den 1890er Jahren.....	- 49 -
4.5. Familienportraits um 1900	- 55 -
5. ZUR KONZEPTION VON GESCHLECHT UND FAMILIE IM HINBLICK AUF FOTOGRAFISCHE FAMILIENPORTRAITS – EIN EXKURS	- 82 -
5.1. Der Körper als soziale Kategorie – Cindy Sherman.....	- 82 -
5.2. Zur Familienkonstruktion bei Thomas Struth	- 85 -
6. DAS FOTOGRAFISCHE FAMILIENBILD UND SEINE FUNKTION	- 89 -
6.1. Zur Bedeutung und Funktion des fotografischen Familienportraits..	- 89 -
6.2. Lebensform oder Lebensnorm - eine Entscheidung Damals wie Heute.....	- 91 -
6.3. Zur neuen Familienkonstruktion – ein Ausblick	- 93 -
7. RESÜMEE	- 95 -

LITERATURVERZEICHNIS	- 98 -
ABBILDUNGSNACHWEIS	- 106 -
ABBILDUNGEN	- 108 -
ANHANG	- 121 -
Zusammenfassung / Abstract	- 121 -
Curriculum vitae	- 123 -

1. EINLEITUNG

1.1 FORSCHUNGSLAGE

Erster Anhaltspunkt für die Erforschung des Themas fotografischer Familienportraits war für mich der Aufsatz von Susanne Breuss „Wertpapiere des Familienglücks. Familienfotografien im 19. und 20. Jahrhundert“ aus dem Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung 1993 „Familie - Ideal und Realität“ auf dem Barockschloss Riegersburg.¹ Darüber hinaus bietet das Gesamtverzeichnis des Katalogs ein umfangreiches und brauchbares Bild der Familienthematik.² Ähnliche Anschauungen liefert Susanne Breuss in einem weiteren Aufsatz „Erinnerungen und schöner Schein. Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert“, der 2000 erschienen ist.³

Bezüglich der Bild- und Fotoanalyse erwiesen sich Timm Starls fotohistorische Überlegungen in „Bildbestimmung, Identifizierung und Datierung von Fotografien 1936 bis 1945“⁴ und „Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts.“ als grundlegend für meine Arbeit.⁵

Generell wurden Untersuchungen zur Ästhetik und der Funktion des fotografischen Familienportraits in der Forschung kaum Beachtung geschenkt. Lediglich in der Malerei finden sich einige Ansätze, dieses Feld näher zu beleuchten.⁶ Dabei bleibt zu betonen, dass die Bezeichnung „Familienportrait, -stück oder -bildnis“ im deutschen Sprachraum erst im 18. Jahrhundert gebräuchlich wurde. Zuvor tritt das Genre in der Kunstgeschichtsschreibung meist in Bezug auf das Gesellschafts- oder Gruppenstück auf.⁷

Abseits der kunsthistorischen Betrachtungsweise erwiesen sich soziologische Ansätze des französischen Kulturhistorikers Pierre Bourdieu als äußerst fruchtbar für meine Abhandlung. In „Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen

¹ BREUSS 1993, S. 316-334

² AUSST. KAT., Niederösterreichische Landesausstellung 1993

³ BREUSS 2000, S. 27-63

⁴ STARL 2009

⁵ STARL 1991

⁶ BARTA 2001, KREZIC 2007, KRONBERGER-FRENTZEN 1940, LORENZ 1985, SIMMEL 2008

⁷ Vgl. BARTA 2001, S. 127

der Photographie“ von 2006 untersucht er die Fotografie und deren Erinnerungswert auf ihre soziale Rolle hin.⁸

1.2 EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK

Die Unterscheidung des persönlichen Familienbildes mit dem eines wissenschaftlich zu untersuchenden scheint bei der Bearbeitung des Themas unerlässlich. So kam ich nicht umhin, mich mit dem jeweils eigenen Familienbild auseinanderzusetzen.⁹ Fragestellungen wie: Was bedeutet Familie für mich? Wie stellt sich Beziehung her? Wie konstituieren sich die Verbindungen zwischen „Frau“ und „Mann“? sind Themen die mich persönlich beschäftigten. So stellte sich heraus, dass das persönliche Familienbild auch in der wissenschaftlichen Analyse unausweichlich eine Rolle spielt und — ob gewollt oder nicht — subtil in die Bildanalyse mit einfließt. Die Tatsache einer individuellen Schau und Interpretation der Familienfotografien soll vom/von der LeserIn berücksichtigt werden.

Demnach beinhaltet meine Arbeit den Versuch einer Untersuchung der Darstellungsformen des fotografischen Familienbildes in Österreich und seine Wechselwirkungen auf Lebensstrukturen in der Gesellschaft. Neben formalen und inhaltlichen Aspekten und der Erforschung der spezifischen Ästhetik der Familienfotografien, spielen besonders soziokulturelle Fragen eine Rolle. Wie verhalten sich die Personen und Geschlechter auf dem Bild zueinander, und welche Aussagen können darüber gemacht werden? Demzufolge gilt besonderes Augenmerk den Gesten, Geschlechterrollen und Stereotypen im Bild. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass es in der Arbeit um die Frage geht, wie sich die Familie im Bild inszeniert und dabei visuell die gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisse produziert, perpetuiert oder auch verändert.

⁸ BOURDIEU 2006

⁹ Relevant ist dabei der Begriff des „situierten Wissens“ der bedeutet, dass jegliches wissenschaftliche Wissen, sowohl situiert, als auch kontextabhängig ist, weil Forschende selbst immer historisch, sozial, ökonomisch und kulturell unterschiedlich verortet sind. Vgl. HARDING 1994, S. 155-180

1.3 METHODE UND AUFBAU DER ARBEIT

Die ikonographisch-ikonologische¹⁰ Beschäftigung mit dem visuellen Medium der Fotografie, auf die ich mich bei der Bildbetrachtung vorwiegend stütze, schließt sowohl die Beschreibung als auch die Interpretation und Analyse der Familienfotografie mit ein. Allerdings sollen individuelle Sehgewohnheiten, die teilweise im erheblichen Maße in die Rezeption von Fotografien mit einfließen, nicht unbeachtet bleiben. In diesem Sinne ist die kulturelle Reflexion der Fotografien unabdingbar, welche die soziologisch-psychologische Betrachtungsweise der Inszenierung der Familie näher beleuchtet. Im Besonderen wird dabei dem Konzept der Geschlechts- und Familienkonstruktion nachgegangen sowie der Funktion der Familienfotografie und ihre Wirkung auf die Gesellschaft.

Wenig Beachtung finden fototechnische Aspekte der Abzüge, die zwar sehr verallgemeinert im Hintergrund mit reflektiert werden, allerdings in der Arbeit als offene Forschungsfrage behandelt werden müssen.

Daraus ergibt sich methodisch ein stark bildwissenschaftlicher Zugang, indem soziokulturelle Kontexte, medienspezifische Strukturen und der bedeutungsstiftende Status der Familienfotografien ins Blickfeld gerückt werden.¹¹

Nach einer Unterscheidung und Klärung der Bezeichnungen Gebrauchs- und Kunstfotografie am Beginn der Arbeit erfolgt eine kurze historische Abhandlung des Begriffs Familie, um dann in die Analyse der fotografischen Familienportraits überzugehen. In chronologischer Reihung bildet den Ausgangspunkt das Familienfoto der kaiserlichen Familie, welche sich die Erfindung der Fotografie und deren Verbreitung für repräsentative Zwecke zunutze machte. Dies blieb nicht ohne Folgen für das Genre des fotografischen Familienportraits in Österreich. Die Aufgabe der Malerei, den Menschen abzubilden, machte sich das neue Medium der Fotografie zunutze. Um Angleichungen und Unterschiede beider Bildtechniken herauszustellen, werden exemplarisch malerische Bezüge hergestellt. Des Weiteren wird der Blick auf die Familienmitglieder gelenkt sowie versucht deren sozialen Rollen am Bild festzumachen. Im Besonderen wird dabei

¹⁰ Straten unterteilt die Phasen der Ikonographie und Ikonologie in Bezug auf Panovsky in: 1. Prä-ikonographische Beschreibung 2. Ikonographische Beschreibung 3. Ikonographische Interpretation und 4. Ikonologische Interpretation. Bei der vierten Phase stellt Straten im Besonderen kulturhistorische Fragestellungen in seinen Blickpunkt. Vgl. STRATEN 1989, S. 30-31

¹¹ Zur Begriffsklärung Bildwissenschaft vgl. NEUMANN 2005, S. 4-7

der innerbildlichen Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit nachgegangen, was durch einen Exkurs zweier Werke der Fotokünstlerin Cindy Sherman unter einem gender-theoretischen Gesichtspunkt erläutert wird. Demnach beinhaltet die Arbeit den Versuch, Beziehungen der Familienmitglieder untereinander, zum Fotografen sowie zum/r BetrachterIn zu erkennen und zu benennen. Dass die Schau auf Familienportraits höchst individuell geprägt ist, zeigt sich anhand aktueller Arbeiten über das Familienleben des deutschen Fotografen Thomas Struth.

In diesem Sinne steht am Schluss der Arbeit das Kapitel über die Funktion fotografischer Familienportraits, wobei ihre kommunikative, erinnernde und sozial integrative Aufgabe theoretisch beleuchtet wird und Bezüge zu heutigen Lebensformen geschaffen werden.

1.4 BILDMATERIAL

Das zu behandelnde Fotomaterial reicht von den 1860er Jahren bis 1910 und beschränkt sich auf die österreichische Region zur Zeit der Monarchie. Es stammt von Privatpersonen, die mir ihre Familienportraits zu Verfügung stellten sowie aus einschlägiger Literatur. Bildbestimmungsdaten erfolgten, sofern nicht am Foto oder in der Literatur angegeben, durch Befragung der Privatpersonen. Ebenso entnahm ich einige Fotos, vor allem die der kaiserlichen Familie, dem digitalen Bildarchiv Austria der Österreichischen Nationalbibliothek.¹² Die Daten zur Bildbestimmung wurden dabei übernommen.

Die Auswahl des Bildmaterials wurde nach herkunfts- und milieuspezifischen Gesichtspunkten der Familien getroffen (von der Bauernfamilie bis zur städtischen Groß- und Bildungsbürgerfamilie) sowie nach immer wiederkehrenden hierarchischen Kennzeichen der Anordnung der Personen im Bild, vor allem in Bezug auf die Geschlechterinszenierung. Der Exkurs zu künstlerischen Positionen von Fotografien Cindy Shermans und Thomas Struths beinhaltet aktuelle Bezüge zu der historischen Familien- und Geschlechterinszenierung.

¹² BILDARCHIV AUSTRIA, URL: <http://www.bildarchivaustria.at/>, Zugriff am 01.04.2010

2. GEBRAUCHSFOTOGRAFIE UND KUNSTFOTOGRAFIE

Die Geschichte der Frühzeit der Fotografie ist nur vor dem Hintergrund der technischen Neuerungen dieser Zeit zu verstehen, deren Ziel die Erhöhung des Authentizitätscharakters der Bilder war.¹³ Sie verfolgte demnach das gleiche Ziel wie die Malerei, die seit jeher beabsichtigte, die Wirklichkeit möglichst naturgetreu abzubilden. So wurde die neue technische Errungenschaft vielfach von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen als Hilfsmittel genutzt, wobei der ästhetische Anspruch eine Nebenrolle spielte.¹⁴ Fotografie wurde vor allem zum Zwecke der Dokumentation verwendet, die ganz unterschiedlichen Beweggründen entsprang. Ob für die biologische Erforschung der Pflanzenwelt, Dokumentation von Reisen, Expeditionen oder für die Erkundung des Menschen in Form der sozialdokumentarischen Fotografie, wurde sie vor allem wirtschaftlichen und ökonomischen Aspekten gerecht. Primär der Atelierfotografie, welche für mein Thema der Familienportraits eine erhebliche Rolle spielt, kam in ökonomischer Hinsicht eine besondere Bedeutung zu.¹⁵ Sie wurde zur Einnahmequelle einer neuen Berufssparte, den Berufsfotografen. Der musste mit der Leistungsfähigkeit des Fortschritts im 19. Jahrhundert mithalten, da die Fotografie ständig neuen technischen Entwicklungen unterworfen war. In den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts war die Anfertigung von Fotografien mittels Daguerreotypie und Kalotypie noch relativ aufwendig und kostspielig und daher nur einer kleinen privilegierten Schicht zugänglich. Mit der Erfindung des Negativ-Positiv-Verfahrens änderte sich dies schlagartig.¹⁶ Das so genannte nasse Kollodiumverfahren¹⁷ ermöglichte die präzise Herstellung von Glasnegativen, und die Kopie auf Albuminpapieren war leicht und schnell in größeren Stückzahlen, quasi manufakturrell, herstellbar. Somit hatte Ende der 1850er Jahre die erste große Verbreitung des Mediums Fotografie begonnen. Das neue Medium beanspruchte nicht nur der Adel, sondern auch das nach 1848 emanzipierte Bürgertum machte sich die Technik und die Bilder des „Selbst“ zu

¹³ Vgl. HOCHREITER 1983, S. 13

¹⁴ Nach zahlreichen vorhergehenden Forschungen im Bereich der Optik und Chemie datiert die Fotohistorik das erste Foto mit Niepces Abzug von 1826. Vgl. BAATZ 1997, S. 17

¹⁵ Zu den Ateliergründungen 1859 – 1862 vgl. STARL 1983, S. 26-30

¹⁶ Vgl. SACHSE 2003, S. 41

¹⁷ Das Herstellen von Kollodium (Lösung von Nitrozellulose in einem Alkohol-Äther-Gemisch) und das Beschichten der Platten waren sehr kompliziert. Die mit Silbernitrat lichtempfindlich gemachten Kollodiumplatten mussten noch im feuchten Zustand belichtet und sofort entwickelt werden. Vgl. BAATZ 1997, S. 31

eigen. Als Vorbild diente das gemalte Bild, das das einfache Volk sich jedoch nicht leisten konnte. Die Fotografie diente als Ersatz für die Malerei, was einen massenhaften Bedarf an fotografischen Portraits zur Folge hatte, die — fernab jeglichem künstlerischen Anspruch — in ihrer sozialen Gebrauchsweise Verwendung fanden. Denn die Verbreitung anhand der „Carte de Visité“ brachte das Konsumbedürfnis von Selbstportraits und Portraits berühmter Persönlichkeiten in Gang. Mit der Sammelleidenschaft der Visitkartenbilder kam es zur Herstellung von dafür eigens angefertigten Fotoalben.¹⁸ Fotografie für die Masse und den Konsum verfolgte keinen künstlerisch-reflexiven Anspruch, um den Geist, das Innere und die Natur des Menschen hervor zu kehren, sondern diente schlicht als Abbild einer Wirklichkeit, um sich so seine Existenz, innerhalb der schnelllebigen und zunehmend technisierten Welt, zu sichern. Bezüglich der fotografischen Familienportraits zeigt sich eine sozial-integrative Funktion.

Ästhetisch gesehen erschöpften sich die Ansprüche der Atelierfotografen in der Wahl der Stellung, der Beleuchtung oder durch Maskierung unschöner Einzelheiten der Personen, um so dem allgemeinen Geschmack des Volkes und der Gesellschaft zu entsprechen.¹⁹ Auf die Individualität der einzelnen Personen wurde kein Wert gelegt, ebenso kamen keine künstlerisch-subjektiven Ambitionen des Fotografen zum Tragen. Die Fotografie diente schlicht zur kommerziellen Herstellung und Konsumierung. So etablierte sich im Laufe der Jahre eine relativ stereotype und gleich bleibende Präsentation der Person.

Dem gegenüber standen die Kunstfotografen der Zeit, die sich als vehemente Gegner der Verkommerzialisierung der Fotografie im bildlichen Ausdruck an moderne Entwicklungen der Malerei anknüpften. Dies hatte eine wechselseitige Beeinflussung der Formensprache und des Stils von Malerei und Fotografie zur Folge, die ihre Konkurrenzsituation verschärfte.

Vor diesem Hintergrund erfolgt die Analyse der kommerziellen Familienfotografien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Trotz moderner Tendenzen fällt ihnen eine eigene Qualität ihres gleichbleibenden und starren Ausdrucks zu. Die aufgeladene Vergangenheit der Fotos, ihre Kontextualisierung und Situierung in die Jetztzeit, ist jene Komponente, die im kunstgeschichtlichen Diskurs unter dem Begriff der Aura kursiert. Als einer der ersten wies Walter

¹⁸ Ellen Maas beschäftigte sich eingehender mit dem Aufkommen und der Mode der Fotoalben. Vgl. MAAS 1977

¹⁹ Folgender Absatz basiert auf STARL 1983, S. 45

Benjamin darauf hin, dass die Aura, das Unsichtbare eines Bildes, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit an Bedeutung gewinne, indem sie im Kultwert des Bildes ihre Zuflucht findet. Dazu schreibt er:

„Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.“²⁰

Auch Susan Sontag schreibt von der Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Auratischen, die an der gegenwärtigen Begeisterung und Sammelleidenschaft historischer Fotoabzüge, wie Daguerreotypien oder der kommerziellen Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts, abzulesen sei.²¹

²⁰ Zit. n. BENJAMIN 1981, S. 21

²¹ Vgl. SONTAG 2003, S. 115

3. BEGRIFFSKLÄRUNG FAMILIE

3.1 HISTORISCHER ABRISS

Der lateinische Begriff „familia“ tauchte gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf und benannte wie das französische Wort „famille“ — das mit der französischen Sprach- und Kulturmode im 17. und 18. Jahrhundert übernommen wurde — zuerst noch das soziale Gefüge des Hauses.²² Auch das eingedeutschte Wort „Familie“ beinhaltete nicht sofort einen Wandel der Vorstellungsinhalte des Hauses, sondern wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts Synonym zum Begriff des Hauses verwendet. Erst allmählich lagerten sich dem Begriff auch zwischenmenschliche Gefühlswerte einer intimen, häuslichen Geborgenheit an, die ihn bis heute prägen.

Mit dem Begriff „Haus“ wird vor allem die vorbürgerliche, vorindustrielle Organisationsform der Familie bezeichnet.²³ Dort waren die personalen Beziehungen zwischen Vater, Mutter, Kindern, dem Gesinde und eventuellen Verwandten nach den Aufgaben der wirtschaftlichen Zweckeinheit organisiert. Die ständische Ordnung vom Bauern bis zum Adeligen sowie das Wirtschafts- und Rechtsleben des Staates wurden durch das Haus bestimmt und strukturiert. Der Hausvater kontrollierte die Familienstruktur und vertrat die Hausgemeinschaft nach außen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sich die erwerbswirtschaftliche Komponente des Hauses zurück, die lediglich noch bei den Bauern am Land weiter bestand.²⁴ Die Trennung von Wohnung und Arbeitsplatz, Berufs- und Privatsphäre und die Vertiefung der Eltern-Kind-Beziehung führten zu einer stärkeren Sentimentalisierung des Familienbegriffs.²⁵ Die Familie wurde demnach ein Ort privater Zurückgezogenheit.

Der Wandel vom Haus zur Familie veränderte aber nicht die Machtstrukturen zwischen den Geschlechtern. Im Gegenteil, nach Karin Hausen, führte die neue Familienkonstellation zu einer bewusst herbeigeführten und neuerlichen Trennung der beiden Geschlechter, denn durch die Herausbildung der

²² Folgende Ausführung zum Familienbegriff vgl. BARTA 2001, S. 127

²³ Folgende Ausführung zum Begriff „Haus“ vgl. BARTA 1993, S. 127-128

²⁴ Vgl. BARTA 1993, S. 128

²⁵ Vgl. BARTA 1993, S. 128

Geschlechtscharaktere²⁶ sei der Versuch abzulesen, ein für die Wirtschaftsverhältnisse stabilisierendes, neues Orientierungsmuster anstelle des veralteten zu setzen.²⁷ In diesem Sinne erfolgte eine regelrechte Polarisierung der Geschlechtscharaktere.

Obwohl im bürgerlichen Familienmodell im Unterschied zum „Haus“ neue Werte wie Freiheit, Erziehung, Humanität und Liebe Einzug hielten, wurde die traditionelle Rollenaufteilung unter dem Begriff des Geschlechtscharakters verstärkt. Mit diesem wurde eine Gruppe von Merkmalen bezeichnet, die sich aus den natürlichen Anlagen und Bestimmungen von Männern und Frauen ergaben und das Wesen jedes der beiden Geschlechter ausmachten. Aktivität und Rationalität, Kraft und Vernunft, Öffentlichkeit und Bestimmung für ein Wirken nach Außen seien die natürlichen Eigenschaften des Mannes; Passivität und Emotionalität, Bescheidenheit und Gefühl, Anmut und Schönheit, Privatheit und Bestimmung für das häusliche Leben seien jene der Frau.²⁸ Die Realisierung eines auf Intimität, Privatheit und Emotionalität beruhenden Familienmodells fiel damit weitgehend in die Zuständigkeit der Frau, während dem Mann die beschützerische Funktion und finanzielle Obsorge der Familie übertragen wurde. Die Vorstellungen von den eigentlichen Wesen der Geschlechter wurden so erfolgreich propagiert und popularisiert, dass sie bis ins 20. Jahrhundert hinein als Maßstab für das jeweils Männlich- und Weiblich-Angemessene akzeptiert wurden und subtil auch in die Gegenwart weiterwirken.²⁹ Die folgende Analyse soll zeigen, dass die Inszenierung der Geschlechter in privaten Familienfotografien einen wesentlichen Beitrag in der Herstellung, Propagierung und Fortführung der Geschlechtscharaktere leistet.

Von der Lebenswirklichkeit der großen Mehrheit der Bevölkerung war dagegen das bürgerliche Familienideal weit entfernt. Auch in Österreich wiesen die Haus- und Familienformen Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts eine große Heterogenität und Typenvielfalt auf, indem Misch- und Übergangsformen

²⁶ Der Begriff „Geschlechtscharakter“ bildete sich im 18. Jahrhundert heraus und wurde im 19. Jahrhundert allgemein dazu verwendet sowohl die physiologischen als auch die psychologischen Geschlechtsmerkmale von Frauen und Männern zu bezeichnen.

²⁷ Dies sei auf die Strukturanalogie von Staat und Familie zurückzuführen. Vgl. HAUSEN (1976) 2001, S. 168-169

²⁸ Vgl. EHMER 1993, S. 12

²⁹ Erst im 20. Jahrhundert hat die Bedeutung Geschlechtscharaktere allmählich an Überzeugungskraft verloren. Vgl. HAUSEN (1976) 2001, S. 167

durch die jeweiligen Arbeitsverhältnisse und Sozialstrukturen überwogen.³⁰ Trotz allem lässt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vereinheitlichung und Idealisierung der Familienformen zum bürgerlichen Familienideal feststellen, was in den fotografischen Familienportraits der Zeit sichtbar wird.

Der kritische Umgang mit kulturhistorischen Quellen und Äußerungen der Familienfotografien ist daher gefragt, um den Übergangsformen und Grauzonen der jeweiligen Familienstruktur, ihrem Festhalten an Traditionen oder ihren Annäherungen an moderne Tendenzen, nachzuspüren. Und so geht es nicht um eine Kategorisierung der jeweiligen Portraits, welche lediglich als Hilfestellung dienen soll sowie um eine genaue Rekonstruktion der jeweiligen Familiengeschichte, sondern um einen differenzierten Blick auf die jeweils abgebildete Familie und ihre Wirkung nach außen. Der Präsentation der Personen im Bild stehen die realen Verhältnisse, in denen sie gelebt haben und die im Bild nur subtil sichtbar werden, gegenüber. Genau dieser Diskrepanz gilt es durch kritische Bildanalyse nachzuspüren.

3.2 FAMILIE ALS VISUELLER CODE

Die Annahme der Familie als Ort, an dem soziale Konstruktionen von Identitäten gebildet und ausgehandelt werden, fand und findet nach wie vor ihren Niederschlag in diversen Familienbildern beziehungsweise Mythen über sie. Familienbilder die unsere Kultur und Tradition prägen — man denke nur an das Bild der Heiligen Familie — jene die medial vermittelt werden, sowie andere die aus unserer eigenen Wunsch- und Vorstellungskraft entspringen. Nicht zuletzt beeinflussen zahlreiche Erzählungen aus der eigenen Familie oder Mythen aus historischen Quellen unser Bewusstsein über Familie und unsere jeweilige Lebensform. So schreibt Gudrun Cyprian, dass Orientierungen auf die sich Familien beziehen, selten ihrer unmittelbaren Lebenswirklichkeit entspringen, sondern ideale Bilder seien, die auf Fantasien beruhen.³¹ Dazu meint sie 2003:

„Mythen sind in ihrer Tradierung aus alten Überlieferungen und Festschreibungen Hüter bestehender Ordnungen: Sie begründen ein

³⁰ Vgl. BARTA 2001, S. 128

³¹ Vgl. CYPRIAN 2003, S. 11

*Festhalten an einer kulturellen Praxis, auch wenn die sie begründeten Traditionslinien schon längst weg gebrochen sind.*³²

Die Heilige Familie, ein Urmythos in der Erstellung eines Familienideals mit dem Dreierschema Vater-Mutter-Kind, dient seit Beginn der westlichen Kultur- und Zeitrechnung als soziale Projektionsfläche.³³ Sie eignete sich für kollektive Fantasien über Familie, Kinderglück und Rollenverständnis. Besonders im Zusammenhang mit der Herausbildung der bürgerlichen Kernfamilie im 19. Jahrhundert wurde der Kult um die Heilige Familie von Jesuskind, Maria und Josef forciert, denn im Zuge der Industrialisierung und Arbeitsteilung kam es zu einer familiären Trennung von öffentlichem und privatem Raum. Das Idealbild der bürgerlichen Familie wurde zu einem Ort emotionaler Zurückgezogenheit. Folglich kam es zu einer stärkeren Forcierung in Sachen der Erziehung von Kindern. Burkhard Fuhs schreibt in diesem Zusammenhang von einer Erwärmung des familiären Binnenklimas.³⁴

Historisch betrachtet wurden traditionelle Schemen, Lebensformen und Rollenzuweisungen im Besonderen durch religiöse Rückgriffe legitimiert. Abseits christlicher Traditions- und Familienentwürfe, die ohne Zweifel die westliche Kultur sowie die gesamte europäische Kunstgeschichtsschreibung geprägt haben, nimmt heute die Vielfalt an medialen Kommunikationsmitteln einen hohen Stellenwert in der Vermittlung von Gesellschafts- und Familien(leit)bildern ein. Ein reflektierter Umgang in Sinne einer Bildwissenschaft scheint daher als äußerst wertvoll um den Blick auf die eigene Lebensform herauszustellen.

Die Bewusstwerdung der überlieferten Familienbilder, sowohl geschichtlich als auch persönlich, schafft neue Möglichkeiten für die Modellierung eines neuen Familienbildes. Die Abkehr des bürgerlichen Familienideals des 19. Jahrhunderts hin zu einem offenen und innovativen Familienbild, wo männliche und weibliche Komponenten ineinander greifen dürfen, spiegelt die aktuelle Situation wider. Doch eine Veränderung des Familienbildes und die Abkehr einer vermeintlich sicheren familiären Struktur waren nicht immer erwünscht und lösten ein Unbehagen aus. Das Fixieren traditioneller Strukturen hinsichtlich der

³² Zit. n. CYPRIAN 2003, S. 11

³³ Dem Mythos der Heiligen Familie widmet sich Albrecht Koschorke in seinem Buch „Die heilige Familie und ihre Folgen.“ Vgl. KOSCHORKE 2000

³⁴ Vgl. FUHS 2007, S. 20

Rollenaufteilung der Geschlechter wird vor allem in der kommerziellen Atelierfotografie sichtbar. In dieser spiegelt sich eine gleich bleibende und stereotype Präsentation wider, die das Festhalten am Familien(leit)bild gesellschaftlicher Normen zeigt.

4. FOTOGRAFISCHE FAMILIENPORTRAITS IN ÖSTERREICH UM 1860 BIS 1910

4.1 FAMILIENPORTRAITS IN DEN 1860ER JAHREN

Das Einsetzen der schnelleren Herstellung und Verbreitung der Fotografie veranlasste Familien dazu, sie für Privatangelegenheiten zu nutzen. Die beginnende Bilderflut erweckte ein Sammlungsbedürfnis von Abbildungen der eigenen Familie, die im privaten Familienalbum aufbewahrt und sortiert wurden. Die Sammlung fotografischer Familienbilder, weniger im repräsentativen — Fotografien dienten am österreichischen Kaiserhaus vor allem als Vorlage für malerische und grafische Familienportraits — sondern im privaten Sinn, machte sich Kaiserin Elisabeth zunutze. Sie darf in Österreich als Vorreiterin im Anlegen eines privaten Familienalbums gesehen werden. Die Fotoalben der Kaiserin Elisabeth beinhalten den größten Teil ihrer zwischen 1860 und 1864 zusammengetragenen Sammlung mit Fotos der Familie, Hofangestellten, Repräsentanten des Adels, Soldaten, Künstler und vielen anderen.³⁵ Bekannte Namen von Berufsfotografen in Österreich aus den 1860er Jahren lassen sich in den Alben der Kaiserin finden. Besonders oft vertreten ist der aus Wien stammende Ludwig Angerer, der ab 1858 ein eigenes Atelier besaß und ab 1860 zum Hoffotografen avancierte.³⁶

Er ist jener Fotograf des Albumabzugs aus dem Jahr 1859 (Abb. 1). Eine eher frühe Fotografie, da das Lichtbild erstmals 1839 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde und noch keine Breitenwirksamkeit und Anerkennung hatte. Im Zuge der technischen Neuerungen und der Verbilligung der Fotografie war es ab den 1850er Jahren zu einer anwachsenden massenhaften Verbreitung der Fotografie gekommen. Besonders die oberen Schichten und Adelshäuser machten sich die neue technische Errungenschaft zunutze.

Albumin³⁷ wurde im Zuge des nassen Kollodiumverfahrens als neues Trägermaterial genutzt und löste das aufwendige und kostspielige Trägermaterial der Daguerreotypen, bestehend aus kleinen Kupfer- und Eisenplatten, ab. Mit der

³⁵ Vgl. DEWITZ 1997, S. 95

³⁶ Vgl. DEWITZ 1997, S. 97

³⁷ Albumin besteht aus Eiweiß frischer Hühnereier. Nach Zusatz von Chlor-, Brom- oder Jodsalzen wurde es auf das Trägermaterial aufgebracht (Glas, Papier) und mit Silbernitrat lichtempfindlich gemacht. Die Schicht wurde dann als Aufnahme- oder Kopierschicht benutzt. Vgl. BAATZ 1997, S. 31

höheren Empfindlichkeit der fotografischen Schicht konnten erstmals Momentaufnahmen mit Belichtungszeiten von weniger als einer Sekunde aufgenommen werden.³⁸ Auch die Ausrüstung wurde praktikabler und so kamen die zusammenklappbaren Kameras, die mit einem Balgen versehen waren, zum Einsatz (Abb. 2).³⁹ Das Albuminpapier erzeugte Fotos in brauner und goldbrauner Tönung.⁴⁰ Demnach entsteht die Farbwirkung des Fotoabzugs der österreichischen Kaiserfamilie.

„Die allerhöchste kaiserliche Familie“ so der Titel des Bildes, ist zu sehen im Garten des Schloss Schönbrunn.⁴¹ Der Garten ist durch das Hereinragen der Hecke am rechten Bildrand erkenntlich. Die Polstermöbel sowie der Teppich am Boden und die beiden Vorhänge im Hintergrund erinnern an die Ausstattung eines Innenraumes aus dieser Zeit üblichen Salons. In der inszenierten Kulisse gruppiert sich die Familie in zwei Reihen. In der vorderen Reihe sitzt Kaiserin Elisabeth auf dem aufgestellten Kanapee. Sie ist im Halbprofil zu sehen, indem ihr Blick zu Prinzessin Sophie gerichtet ist, die sich neben ihr befindet. Sophies Oberkörper wendet sich im Halbprofil zum/zur BetrachterIn, wobei sie ihr Gesicht direkt in die Kamera richtet. Dazwischen befindet sich stehend vor dem Sofa und in Seitenansicht die Tochter der Kaiserin Elisabeth, Erzherzogin Gisela. Sie blickt zu ihrem Bruder Kronprinz Rudolph, der frontal zum/zur BetrachterIn am Schoß seiner Mutter sitzt. Rechts von dieser Gruppe hat, separat auf einem Sessel, Erzherzog Franz Carl, Platz genommen. Beide Hände auf den Sessellehnen abgestützt, sieht er direkt in die Kamera. Seine Position bildet das Pendant zum Sessel links des Bildes, der ohne Verwendung und zur Aufrechterhaltung der Bildsymmetrie dasteht. Eventuell war der Stuhl neben Kaiserin Elisabeth für ihren Ehemann Kaiser Franz Josef vorgesehen, der allerdings am Foto in repräsentativer Manier die stehende Position einnimmt. Ob seine Position am Bild auf Anraten des Fotografen erfolgte, er es selbst vorzog oder durch familieninterne Absprache vonstatten ging, muss hier offen bleiben. Meiner Meinung nach kann davon ausgegangen werden, dass die Kulisse vom Fotografen aufgestellt und somit eine grobe Figuren- und Familienanordnung vorab indiziert wurde. Die Aufstellung selbst erfolgte familienintern, wobei kleine

³⁸ Vgl. BAATZ 1997, S. 29

³⁹ Vgl. BAATZ 1997, S. 29

⁴⁰ Vgl. BAATZ 1997, S. 31

⁴¹ Vgl. PRASCHL-PICHLER 1995, S. 9

Korrekturen im Sinne der Bildsymmetrie und klassischen Ausgewogenheit der Figurenanordnung dem Fotografen zuzurechnen sind, der schlussendlich für das Gelingen des Familienportraits verantwortlich war.

Somit scheinen die Qualitätskriterien des fotografischen Familienportraits klar, nämlich eine erkennbare Figuren- und Familienanordnung, die nicht willkürlich, sondern im familieninternen Sinne erfolgte und die Bildsymmetrie, die die Wahl des Hintergrundes als auch die Anordnung der Figuren und Gegenstände im Bild beeinflusste.

Hinter der Vordergruppe, abgetrennt durch die Rückenlehne des Kanapees, befindet sich die stehende Personenanordnung des Kaiserhauses. Links hat frontal zum/zur BetrachterIn Kaiser Franz Joseph in Uniform Aufstellung genommen. In Standbein-Spielbein-Darstellung blickt er direkt in die Kamera. Rechts daneben befindet sich sein Bruder Maximilian I. Den Kopf leicht gesenkt und mit beiden Händen an der Rückenlehne des Sofas abgestützt, schaut er zu Prinzessin Sophie. Weiters neben ihm befindet sich seine Frau Prinzessin Charlotte, welche in Halbprofilansicht ihren Mann zugewandt dasteht. Ein wenig abgesetzt steht neben Charlotte Erzherzog Ludwig Victor.

Die am kaiserlichen Hof übliche Mode der Damen im Bild wirkt äußerst prunkvoll und aufwendig in der Handhabung, denn Kleider mit Mieder und Krinoline, eines aus Draht, Eisenbändern und Rosshaar bestehendes Gestell, das die überweite Rockform bestimmte, bedecken die Körper der Frauen. Das zu der Zeit modische Kapotthütchen haben Prinzessin Charlotte sowie die kleine Giselle auf. Die Schute, eine Haubenform, trägt Prinzessin Sophie auf ihrem Kopf. Zudem weisen alle Frauen aufwendige Frisuren auf, die geflochten, hochgesteckt und mit Haarteilen versehen Zeit und Können in Anspruch nahmen, sodass dazu eigenes Hofpersonal benötigt wurde. Nachdem die Röcke immer üppiger und weiter wurden, gerieten die Oberteile immer enger.⁴² Die Frauen schnürten sich ein, um jene Wespentaille zu bekommen, die zu den ausladenden Röcken als passend empfunden wurde. Die Folge: Frauen wirkten in dieser Aufmachung wie Puppen und ihre Silhouette formte sich zu zwei mit der Spitze aufeinander gestellten Kegeln. Die unpraktische Kleidung wirkte sich in Form von eingeschränkten Tätigkeiten, Bewegungen und Sitzhaltungen aus, die das typische weibliche Erscheinungsbild dieser Zeit prägten. Alles in allem eine aufwendige

⁴² Folgende Ausführung vgl. LEHNERT 2003, S. 105-106

Damenkleidung, die keinesfalls bequem in ihrer Handhabung und Trageweise war und die zur Demonstration von Prunk, Ansehen und der idealen weiblichen Schönheit diente. Zudem fungierten die wohlhabenden Damen der Gesellschaft als Statussymbole ihrer Ehemänner, die ihren Erfolg dadurch demonstrierten, dass sie ihre Frauen prunkvoll kleideten.⁴³

Dem gegenüber erscheint das modische Männerbild der Zeit schlicht und ernst. Denn weniger Schönheit, sondern Status, Schutz und Öffentlichkeit repräsentieren die Männer in Uniformen. Besonders der Offiziergestus, frontal und aufrecht von Kaiser Franz Josef links im Bild, unterstützt die repräsentative und militärisch-staatsbeschützerische Funktion des männlichen Parts in der Kaiserfamilie.

Die Frauen und Kinder bilden auf dem Foto eine einheitliche Gruppe. Bildlich gesehen fiel die Obhut der Kinder in den Zuständigkeitsbereich der Frau. Im realen Leben der kaiserlichen Familie war dafür das Hofpersonal zuständig. Um verschwommene Fotos durch die ungestümen Bewegungen der Kinder zu verhindern, wurden die Kinder oftmals auf dem Schoß der Mutter gesetzt.⁴⁴ In den Anfängen der Fotografie fungierten dafür eigens konstruierte Kopf- und Halteapparate als Stützobjekte, um das Verwackeln der Bilder zu verhindern (Abb. 3).⁴⁵

Trotz technischer Neuerungen und Verkürzung der Belichtungszeit wurde die Anordnung der Kinder bei der Mutter beibehalten. Augenscheinlich wird die Momentaufnahme im Auftreten Prinzessin Giselas in der Bildmitte, die der Familienaufnahme zum Trotz sich der Mutter Kaiserin Elisabeth und ihrem Bruder Rudolf zuwendet und so der Kamera den Rücken zukehrt. Die Haltung Giselas scheint nicht geplant und wirkt zufällig ins Bild gebracht.

Die Frauengruppe mit den Kindern bildet einen in sich geschlossenen Kreis und vermeidet so den direkten Kontakt zum Publikum und BetrachterIn der Fotografie. Die Blicke der Gruppe beziehen sich aufeinander. Charlotte schaut zu Elisabeth, Elisabeth zu Sophie und Sophie blickt in die Kamera. Durch Sophies zentrale Position im Bild und ihrer Kontaktaufnahme zum/zur BetrachterIn zeigt sich ihre wichtige Stellung innerhalb der Familie. Der formale Kreis im Bild schließt sich durch Giselas Anwesenheit, die sich ihrem Bruder Rudolph

⁴³ Vgl. LEHNERT 2003, S. 100

⁴⁴ Vgl. BREUSS 2000, S. 34

⁴⁵ Vgl. BREUSS 2000, S. 34

zuwendet. Beschützt und beobachtet wird die Gruppe von Maximilian I., der durch seine offene Handhaltung abgestützt am Sofa die Gruppe präsentiert und so in seine Obhut nimmt.⁴⁶ Die Gruppenkonstellation ist für den privaten Bereich des Kaiserhauses zuständig. Sophie nimmt durch ihre Kontaktaufnahme mit dem/der BetrachterIn eine Vermittlerposition zwischen öffentlichem und privatem Bereich ein. Insofern ist ihre führende und zentrale Stellung sowohl innerhalb als auch außerhalb der Familie von besonderer Relevanz. Deswegen stünde die Annahme ihrer Beteiligung und Mitsprache in der Familienaufstellung am Foto nahe.

Alle anderen Personen im Bild sind an der Gruppe nicht interessiert, sondern wenden sich dem/der BetrachterIn zu. Kaiser Franz Joseph links sowie Ludwig Victor, Karl Ludwig und Franz Carl rechts im Bild blicken direkt in die Kamera. Sie beziehen sich nicht aufeinander, sondern jeder steht für sich und seine Person im Bild repräsentativ. Ilsebill Barta formulierte in ihrer 2001 erschienen Abhandlung des Familienportraits der Habsburger folgendes:

„Die Repräsentanten des Staates sind also nach >außen< hin Schauspieler geworden, die eine Rolle zu lernen haben und ihr Inneres verbergen müssen. Ihre Identität zerfällt genauso wie beim Bürger in eine Arbeits- und in eine Privatidentität.“⁴⁷

Demnach zeigt eine scheinbar „private“ Familienfotografie nichts von der wahren Identität der Personen im Bild. Vielmehr nehmen die Personen im Bild eine Haltung ein, die ihrer Gesellschafts- und Familienrolle adäquat erscheint. Die Personen im Bild zeigen nicht sich selbst und ihre Innerlichkeit, sondern ihre soziale Rolle. Pierre Bourdieu beschreibt diesen Tatbestand als „fingierte Natürlichkeit“, die so einem theatralischen Ausdruck anheim falle.⁴⁸

Ludwig Victors Erscheinung und Familienrolle inmitten seiner Brüder fällt durch seine schwächliche Gestalt und seiner femininen Wirkung auf. Er galt als schwieriger Zeitgenosse, der vor allem durch seine Andersartigkeit im Bezug seiner Geschwister auffiel.⁴⁹ Insofern passte er nicht in das vorgegebene Muster

⁴⁶ Kaiser Maximilian I wurde wenige Jahre später, im Jahr 1864, zum Kaiser von Mexiko ausgerufen.

⁴⁷ Zit. n. BARTA, S. 116

⁴⁸ Vgl. BOURDIEU 2006, S. 92

⁴⁹ Nähere Ausführungen zu Ludwig Victor vgl. ELTZ-HOFFMANN (o. J.)

URL: <http://web.archive.org/web/20060430142940/http://www.stadtverein.at/jg49f3/art05.html>, Zugriff am 03.11.2010

eines typischen Mannes. Trotz stereotyper Präsentation zeigt sich subtil Ludwig Vectors individuelle Persönlichkeit im Bezug zu den männlichen Familienmitgliedern im Bild. Durch einschlägige Posen nehmen seine Brüder im Bild erwartungsgemäß entweder staatsrepräsentative-militärische Funktion ein, wie Franz Joseph und Karl Ludwig oder beschützerische Funktion für die Familie, wie Kaiser Maximilian I. Alles in allem wird der „Mann“ im Bild in seiner sozialen Rolle und beschützerischen Funktion für Volk und Familie dargestellt. Zudem geben die jeweilige Uniform und Pose der Männer Auskunft über den Rang ihres Dienstgrades. Der Status des Mannes wurde so offen zur Schau gestellt und propagiert.

Eine direkte Beziehung der Ehepaare im Bild bleibt aus. Der Bezug einer Zusammengehörigkeit findet in Form der Figurenanordnung statt. So erfolgt die Gegenüberstellung der Ehepaare: im Hintergrund steht Kaiser Maximilian I. seiner Frau Charlotte gegenüber, rechts vorne sitzt neben Prinzessin Sophie ihr Mann Franz Carl und links neben Kaiserin Elisabeth befindet sich der vorgesehene Stuhl für Kaiser Franz Josef. Der Grund seiner stehenden Position im Bild geht entweder auf familieninterne Absprache im Sinne der eigenen Familienrepräsentation zurück oder erfolgte auf Anraten des Fotografen, der aus bildkompositorischen Gründen eine Korrektur anordnete. Die genaue Veranlassung muss hier offen bleiben.⁵⁰

Demnach definiert sich die Kaiserfamilie als „Familie“ im Auftreten als Gruppe im Bild, so wie sich die Ehepaare durch deren Gegenüberstellung als Paar definieren. In diesem Sinne erfolgt die Erkennbarkeit und Identifizierung der Familienmitglieder für den/der BetrachterIn durch die Anordnung und Gegenüberstellung der Figuren. Daher kann der/die LeserIn der Familienfotografie nichts über deren zwischenmenschlichen Beziehungen und Befindlichkeiten zueinander aussagen. Es wird die Person in ihrer „Haltung“ und ihrer Verantwortung gegenüber der Familie gezeigt. Pierre Bourdieu spricht dabei von der Symbolisierung einer Funktion der einzelnen Familienmitglieder im Bild.⁵¹ Demnach zeigt sich das Individuum in einem bestimmten Kontext (Familie) und den dazugehörigen Raum (Bühne/Atelier) in der dafür vorhergesehenen Rolle. In diesem Zusammenhang gilt der inszenierte Atelierraum im Schloss Schönbrunn

⁵⁰ Vgl. S. 14-15

⁵¹ Vgl. BOURDIEU 2006, S. 93-94

als Ort der Forcierung und Propagierung gesellschaftlicher Normen und ist demnach codiert.⁵²

Aus der Beschreibung und Beobachtung ergibt sich folgende stereotype Konstruierung von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“. „Männlichkeit“ wird transportiert durch Status, Schutz und Öffentlichkeit, „Weiblichkeit“ durch Schönheit, Familie und Privatheit. Das Zeigen von Naheverhältnissen und Verbindungen der Geschlechter zueinander werden ausgespart. Die Geschlechter werden in ihrer jeweiligen sozialen Rolle dargestellt, so wie die Familie in der Gesamtheit als „Musterfamilie“ für das Volk dargestellt wird. Auch wenn dieses Familienbild nicht für die Öffentlichkeit gedacht war, in dem Zusammenhang wesentlich ist die visuell fixierte Darstellung der Familie auf einem Foto und ihre implizite Beeinflussung und Wechselwirkung auf Darstellungsweisen von Familien unterschiedlicher Gesellschaftsschichten.⁵³ Aus diesem Grund meine ich, dass die Verbreitung der Fotografie und das damit einhergehende Bedürfnis die engsten Vertrauten bildlich zu fixieren, eine erhebliche Rolle in der Konstruierung des Familien- und Geschlechts(leit)bild spielt. Analytische Bildbetrachtungen von Familienportraits sollen diese These weiters untermauern.

Darüber hinaus existierten malerische Familienportraits sowie Druckgrafiken der kaiserlichen Familien weiterhin, weil sie in ihrem Kunstanspruch wertvoller waren und ihrer Funktion der Repräsentation der Familie gerechter wurden. Die Fotografie diente vielmehr als Hilfsmittel für die Malerei und Druckgrafik, indem die fotografischen Vorlagen genutzt wurden, um möglichst realistisch abzubilden. Der Vergleich einer Druckgrafik der kaiserlichen Familie aus dem Jahr 1870 zeigt eine ähnliche Kulisse, nämlich einen Garten, nicht in Schönbrunn, sondern bei Schloss Göddöllo (Abb. 4).

Zentral im Hintergrund ist das Schloss zu sehen, welches umringt von Bäumen und Sträuchern eine herrliche Naturkulisse für die davor befindliche kaiserliche Familie bildet. Links steht Kronprinz Rudolph, der lässig am Stuhl Kaiser Franz Josephs lehnt. Die Familie betrachtend sitzt Kaiser Franz Joseph entspannt auf dem Stuhl. Rechts daneben auf der Parkbank haben Kaiserin Elisabeth und

⁵² Es lassen sich eine Reihe von Phänomenen der Kommunikation aufzählen, die einem Code folgen. So sind beispielsweise Gestik, Mimik, Tanz, Ritus, Sprache, Bilder, Theater über einen Code geregelte Zeichen. Die Unterschiede bestehen meist in der Regelung der Codes, also ihren soziokulturellen Verwendungsweisen. Nähere Ausführungen vgl. SCHELSKE 1997, S. 14

⁵³ Das Abhängigkeitsverhältnis von Ober- und Unterschicht beschreibt Elias in einem eigenen Kapitel in seiner Abhandlung über den Prozess der Zivilisation. Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 420-444

Prinzessin Gisela Platz genommen. Die Kaiserin hält ihre jüngste Tochter in Richtung des/der BetrachterIn, welche in bewegter Manier auf dem linken Bein ihrer Mutter steht und zu ihrer Schwester Gisela hinüber blickt. Eindeutige Handbewegungen sowie die Puppe in Giselas linkem Arm deuten auf eine spielerische Konversation hin. Vom linken Bildrand ragt ein Arrangement mit Tisch und Sessel herein, wobei über dem Stuhl ein Stoff drapiert ist, der zu Boden fällt. Am Boden liegen ein Hut und ein Ball. Die Attribute deuten darauf hin, dass sich die Familie im Garten aufgehalten hat, um dort mit den Kindern zu spielen.

Wie zu der Zeit am kaiserlichen Hof üblich tragen die Frauen aufwendige und prunkvolle Kleidung. Seinem Status entsprechend ist Kaiser Franz Joseph in staatlicher Uniform gekleidet. Dazu hält er sein Schwert in der linken Hand, welches er zwischen seinen Beinen am Boden aufstützt. Kronprinz Rudolph links trägt eine Reiterkleidung aus Samt. Die Attribute Peitsche und Hut weisen auf seine Reitaktivität hin.

Kaiserin Elisabeth in der Bildmitte nimmt als einzige direkten Kontakt mit dem/der BetrachterIn auf. Sie präsentiert die Familie. Ihre beiden Töchter Marie Valerie und Gisela rechts seitlich von ihr sind einander zugewandt. Sie stehen in Kontakt durch das Hantieren mit der Puppe. In Distanz zu Kaiserin Elisabeth sitzt Kaiser Franz Joseph, der so den weiblichen Anteil der Familie beobachtet. Lediglich Kronprinz Rudolph nimmt keinen Kontakt mit der Familiengruppe auf. Davon zeugt sein Blick, der in die Ferne schweifend nach rechts weist.

Eine Trennung der Geschlechter wird erkenntlich, indem links im Bild der männliche Part und rechts im Bild der weibliche Part der Familie gezeigt wird. Der männliche Anteil wirkt durch Posen und Kleidung selbstbewusst und repräsentativ. Wobei Kaiser Franz Joseph trotz Uniformierung in diesem Bild weniger die staatliche Fürsorge einnimmt, sondern eher die familiäre. Indem er die Frauengruppe beobachtet, übernimmt er beschützerische Funktion. Kronprinz Rudolph isoliert sich von dieser Konstellation, indem er selbstbewusst seiner Zukunft als Thronfolger entgegenblickt.

Wiederum konstruieren Attribute, Posen, Gesten und Blicke familiäre Werte der Kaiserfamilie. Demnach steht die Frauengruppe rechts im Bild für Werte wie Verspieltheit, Privatheit und Schönheit. Abermals fällt die Obhut der Kleinkinder in den Zuständigkeitsbereich der Frau. Das betrifft die Mutter gleichermaßen wie

die große Schwester, die so auf ihre spätere Rolle innerhalb der Gesellschaft vorbereitet wird. Die Rolle des Beschützers und Familienversorgers wird dem Mann übertragen, indem Kaiser Franz Josef die Familie beobachtet. Der väterlichen Beaufsichtigung entziehen kann sich Kronprinz Rudolph im Bild, der als männlicher Nachfolger seiner Funktion als Hüter des Volkes gerecht wird. Die dargestellten Personen hatten die Aufgabe inne, deren jeweilige Position in der Familie zu repräsentieren. So sind die männlichen und weiblichen Rollen im Bild klar definiert und werden ihrer Funktion nach gezeigt.

Im Unterschied zur starren Präsentation der Familie in der Fotografie von 1859, kommt in der Grafik das genreartige, das vor allem in der Malerei zu finden ist, deutlicher zum Vorschein. Der Exkurs zum Maler Georg Ferdinand Waldmüller und dem Bild „Die Familie des Notars Dr. Josef August Eltz“ zeigt ein Familiengenre (Abb. 5).

Der Fokus in der Malerei liegt weniger in der Repräsentation, als auf dem Agieren der Figuren, also im Ablauf einer Szene, wohingegen die Geschlechterordnung und Trennung ähnlich der Grafik genau vollzogen wird: Links der männliche Part in beobachtender Funktion, rechts der weibliche Part, der sich um das private Glück kümmert. Gezeigt wird in beiden Fällen eine Familienidylle, in der sich die Eltern in der freien Natur Zeit und Muße für ihre Kinder nehmen. Sowohl in der Grafik als auch im Portrait Waldmüllers geht es um das Zeigen eines Schauspiels der Familie, um die Aktion. Allerdings betone, laut Angelika Lorenz, Waldmüllers malerische Ausführung den stark sinnlichen Moment einer emotionalen Verbundenheit der Familie, die mittels Farben und der Suggestion von Bewegung ins Bild gebracht wird.⁵⁴ In beiden Fällen wird der Moment durch die grafische oder malerische Technik hochstilisiert. Beide Versionen bleiben weniger starr im Moment verhaftet, als es in der Fotografie der Fall ist, sondern werden zu einer nahezu poetischen Szene verklärt, einer Szene, in der sichtbare Aktivitäten der Familie in Kraft treten. Demgegenüber steht die Fotografie, die ihrer Natur nach im Fixieren des Augenblicks nicht erzählt, sondern ein Versatzstück aus der Wirklichkeit präsentiert. Der sinnliche Moment der Malerei wird zugunsten des transitorischen Moments in der Fotografie aufgehoben.⁵⁵ Demnach soll sie ihrer Funktion nach nicht Handlungen zeigen, sondern lediglich einen Moment, einen

⁵⁴ In der Abhandlung über die Verbürgerlichung des aristokratischen Familienbildes verweist Angelika Lorenz auf Waldmüllers Bild der Familie Eltz. Vgl. LORENZ 1985, S. 194

⁵⁵ Zum transitorischen Moment in der Fotografie gegenüber der Malerei vgl. LORENZ 1985, S. 279

Abschnitt aus der Realität, der allerdings — und das soll beim Betrachten historischer Fotografien besonders betont werden — immer auch inszeniert und genau kalkuliert wurde. Denn das Foto war nicht nur Abbild der Familie, sondern gleichzeitiges Image in Form einer Präsentation persönlicher Familienwerte und — im Falle der kaiserlichen Familie — der Gesellschaftswerte.

Da die kaiserliche Familie in Österreich ohne Zweifel eine Vorbildfunktion innehatte, war es für das einfache Volk erstrebenswert, sich dem kaiserlichen Familienideal anzunähern. Der Gesellschaftsmechanismus einer ständigen Orientierung der Unterschicht an der Oberschicht ist nach Norbert Elias wesentlicher Teil im Zivilisationsprozess.⁵⁶ Im 19. Jahrhundert im Zuge der Industrialisierung und Arbeitsteilung traten derartige Aneignungs- und Nachahmungsprozesse vor allem im privaten Bereich zutage. Die Folge: die bürgerlich-mittelständische Schicht und deren Lebensstil traten immer stärker in den Vordergrund.

Abseits der kaiserlichen Familienabbildung geben kulturhistorische Hintergründe einen differenzierten Blick auf die Familiendarstellung frei. Denn tatsächlich beschäftigten sich die Eltern wenig mit ihren Kindern. Dies fiel oft in den Zuständigkeitsbereich der Dienstmädchen und Hofangestellten, die im adeligen Familienbildnis keinen Platz zugewiesen bekamen. Im Lichte der Trennung der Arbeits- und Privatsphäre kann auch das kaiserliche Familienportrait gelesen werden. In diesem Sinne erfolgt im kaiserlichen Familienportrait die sichtbare Abkehr der Familie als Produktionsgemeinschaft und die Herausstellung der Kernfamilie. Im Bild wurde das „private“ Familienarrangement gezeigt, welches in der Folge zum bürgerlichen Familienideal avancierte. Timm Starl weist darauf hin, dass das neue Familienideal in einem starken Zusammenhang mit der Industrialisierung stand, wo der technische Fortschritt andere Arbeitsbedingungen und soziale Strukturen forderte.⁵⁷ Gewohnte Strukturen zerbrachen, und so versuchte das fotografische Abbild die Familie als Ort der Stabilität neu zu definieren. Demzufolge gab das Bild Halt in der schneller werdenden, Technik begeisterten Welt, indem es die Familienstruktur fixierte und für die Erinnerung archivierte. Die gesellschaftliche Sicherheit konzentrierte sich auf die Herausbildung und Forcierung der Kernfamilie.

⁵⁶ Folgende Ausführung vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 427-428

⁵⁷ Vgl. STARL 1991, S. 15

Damit einhergehend erfolgte eine neuerliche Regulierung und Stabilisierung der Geschlechterbeziehung. Die Verantwortung die Existenz der Familie zu sichern wurde gänzlich den Männern übertragen. Den Frauen wurde der innerfamiliäre Part zugewiesen. Die alleinige Zuwendung für Erziehung und Fürsorge der Kinder war neu und brachte in der Folge eine intimere Eltern-Kind-Beziehung mit sich. Zuvor wurde die Verantwortung für die Kinder oftmals der Amme beziehungsweise dem Kindermädchen übertragen.

Die Familienabbildung um 1865, aufgenommen im Fotoatelier Baldi & Würthle in Salzburg, zeigt die Kernfamilie, also Vater und Mutter mit ihren zwei Töchtern und einem Sohn (Abb. 6). Das Foto — ein Visitformat⁵⁸ — im Atelier aufgenommen, präsentiert die Familie vor neutralem Hintergrund. Willfried Baatz weist in seiner kompakt und übersichtlich zusammengefassten Geschichte der Fotografie darauf hin, dass Visitenkartenbilder eigentlich nicht als klassische Portraits fungierten, sondern eher inszenierte Wunschbilder bürgerlicher Vorstellungen und Ideale waren, denn ihren Namen „Carte de Visité“ erhielten sie, weil damit die Idee verbunden wurde, sie anstelle einer Visitenkarte auszugeben.⁵⁹

Typisches Mobiliar, wie das links hereinragende Geländer mit Abschluss eines Pfeilers, ein Sessel im Barockstil und ein Beistelltisch dienen als Atelierausstattung. Timm Starl macht auf die Verwendung historischer Elemente in Familienfotografien aufmerksam, anhand derer die Familie ihren sozialen Aufstieg zur Schau stelle.⁶⁰ So enthub sich die jeweilige Familie der Gewöhnlichkeit und gesellte sich in die Reihe derer, die privilegiert waren, auch wenn das reale Leben dem nicht entsprach.

Zentral in der Bildmitte steht der Ehemann und Vater der Familie. Mit seinem rechten Arm abgestützt am Pfeiler des Geländers präsentiert er die davor befindlichen Familienmitglieder. Direkt vor ihm befinden sich die weiblichen Personen der Familie, die ihn in Form eines Kreises umschließen. Links außen steht seitlich am Geländer die ältere Tochter. Ihre Hände gefaltet und die beiden Beine überkreuzt, wendet sie sich dem/der BetrachterIn zu, wobei ihr Blick in Richtung des rechten Bildrandes gleitet. Rechts daneben sitzt ihre jüngere

⁵⁸ Gängiges Format der Visitenkartenbilder: 92 x 54 mm; mit Karton 105 x 65mm. Das Format wurde ca. 1854 bis 1925 verwendet. Vgl. STARL 2009, S. 21

⁵⁹ Vgl. BAATZ 1997, S. 40

⁶⁰ Vgl. STARL 1991, S. 35

Schwester. Mit dem Rücken an dem Pfeiler angelehnt, nimmt sie vermutlich auf einem Hocker sitzend die niedrigste Position ein. Mit einem aufgeschlagenen Buch auf ihrem Schoß blickt sie direkt zum/zur BetrachterIn. Rechts neben ihr befindet sich die Frau und Mutter der Familie. Sie sitzt frontal zum/zur BetrachterIn auf einem Stuhl. Ähnlich ihrer älteren Tochter blickt sie vom rechten Bildrand hinaus. Gleich daneben steht ihr Sohn, der seine Hand an der Rückenlehne vom Stuhl der Mutter abstützt und gleichzeitig sein Gesäß am links hereinragenden Beistelltisch anlehnt. In lässiger Pose mit überkreuzten Beinen blickt er direkt in die Kamera.

Besonders die Kleidungsstücke der Frauen zeugen von einem Gleichklang des Geschlechts. So tragen die Frauen Kleider, angefertigt aus demselben gestreiften Stoff, dazupassend eine Flechtfrisur. Alle drei nehmen im Vergleich zum männlichen Part eine eher geschlossene und zurückhaltende Handhaltung ein, was durch den subtilen Blick der älteren Tochter und der Mutter verstärkt wird. Der Blick der jüngeren Tochter hingegen richtet sich direkt in die Kamera. Die dabei entstandene Diskrepanz zwischen dem aufgeschlagenen Buch auf ihrem Schoß und ihren Blick in Richtung der Kamera verraten den inszenierten Augenblick für die Fotografie. Zudem fungiert das Buch als Symbol des Bildungsbürgertums.

„[...] Belesenheit [zählte] – als Synonym für Bildung – zu den wesentlichen bürgerlichen Tugenden, und das Buch figurierte als ihr Symbol.“⁶¹

Für den Gang ins Atelier im Anzug gekleidet präsentiert sich der Ehemann und Vater der Familie. Den Hut hat der Vater im Bild für den Moment der Fotografie am Pfeiler des Geländers abgelegt. In lässiger Pose stützt er sich am Eck des Pfeilers ab und schlägt mit seinem linken Arm sein Jackett zurück, so dass er die Hand in seine Hosentasche stecken kann. Ein wenig isoliert von der einheitlichen Kreisgruppe von Vater, Mutter und den beiden Töchtern lehnt der Sohn der Familie rechts im Bild. Er nimmt eine relativ eigenständige Position ein und tritt lediglich durch das Abstützen des rechten Armes an der Sessellehne seiner Mutter mit der restlichen Familie in Verbindung. In damals üblicher Kleidung für Knaben mit dazugehöriger Kappe, die er in seiner linken Hand trägt, blickt er direkt in die Kamera.

⁶¹ Zit. n. STARL 1991, S. 33

Die Anordnung der Familienmitglieder zeigt eine formale Hierarchie im Bild, die allerdings nicht automatisch auf die reale Familienorganisation schließen lässt. Vielmehr folgt die Figurenanordnung im Atelier einem sozialen Code um der Ordnung der Gesellschaft zu entsprechen und sie weiters zu perpetuieren. Pierre Bourdieu spricht im Zusammenhang der Codifizierung vom Erhalt der symbolischen Ordnung in Form des In-Ordnung-Bringens.⁶² Demnach wird im Akt des Fotografierens von Familie die allgemein anerkannte gesellschaftliche Struktur sichtbar. Die Betonung liegt hier in der allgemein anerkannten Familienstruktur, also einem Muster an dem sich der Fotograf bediente. In diesem Sinne beinhaltete der Gang ins Atelier nicht so sehr den Wunsch der Familie eines eigenen Selbstbildnisses sowie der Sichtbarmachung der eigenen Familiendefinition, sondern diente als gesellschaftlicher Akt des Dazugehörens. Individuelle Forderungen von Seiten der Familie traten im Atelier in den Hintergrund, vielmehr begab sie sich in die professionellen Hände des Fotografen, auf Anweisung dessen sich die Familie formierte. Mitsprache und kleinere Korrekturen von den Familienmitgliedern sollen dabei nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass derlei Korrekturen Anhaltspunkte für Veränderungen in der sonst gleichbleibenden Gesellschafts- und Familienstruktur liefern. Diese Tatsache soll beim Betrachten der Familienfotografie nicht vernachlässigt werden.

Zusammengefasst verweist die kommerzielle Familienfotografie auf zweierlei gesellschaftliche Vorgänge: Nämlich auf das Konsumbedürfnis, in Form des Sich-Aneignens von Bildern sowie auf die allgemein anerkannte Definition der Familie innerhalb der Gesellschaft. Eine Definition, die zum Ideal avancierte und der sich die Familie aus Prestigegründen anpasste.

Aus diesem Hintergrund ist die hierarchische Familienanordnung der Fotografie um 1865 zu lesen, die vielmehr einem gängigen Formrepertoire entspricht als der realen Familiensituation. So nimmt größentechnisch der Mann die oberste Stellung im Bild ein und wird so seiner sozialen Rolle als Familienoberhaupt innerhalb der Gesellschaft gerecht. Ihm folgt sein Sohn rechts im Bild. Die Mutter und ältere Tochter nehmen größenverhältnismäßig beinahe dieselbe Position ein. Die jüngste Tochter am Hocker sitzend nimmt die niedrigste Stellung im Bild ein.

⁶² Vgl. BOURDIEU 1995, S. 228

Besonders auffällig im fotografischen Familienportrait sind die erstarrten Figuren und deren Verharrung im Repräsentieren. Roland Barthes erklärt die Tatsache beim Betrachten der Fotos folgendermaßen:

*Ich übertrage die Unbewegtheit des Photos, das ich vor Augen habe, auf die in der Vergangenheit gemachte Aufnahme, und dieses Innehalten bildet die Pose.*⁶³

Die Pose stellt somit das Fundament in fotografischen Familienportraits dar, denn sie begründet eine Absicht, ein Hineinschlüpfen in eine Rolle. In dieser Absicht des Posierens wirken nach Roland Barthes vier imaginäre Kräfte aufeinander, nämlich vor der Kamera sind wir zugleich der, für den wir uns halten, der, für den wir gehalten werden möchten, der, für den der Fotograf uns hält und der dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.⁶⁴ Der Vorgang des Fotografierens bewirke das Auftreten der Person als eine andere.⁶⁵ In diesem Vorgang gründet die Eigentümlichkeit der Fotografie, nämlich die Anwesenheit des Abgebildeten in der gleichzeitigen und spürbaren Abwesenheit. Die Fotografie, so Barthes, zeige das lebendige Bild von etwas Totem.⁶⁶

Demnach bietet sie eine fixierte Momentaufnahme des Körpers, macht ihn vom Subjekt zum Objekt und wirkt beim Betrachten des Fotos – vor allem beim Bild der eigenen Familie oder des Selbstbildnisses – befremdend. Zudem erforderte trotz Erfindung des Negativ-Positiv-Verfahrens und der Verkürzung der Belichtungszeit auf wenige Sekunden das Fotografieren nach wie vor ein Stillsitzen oder -stehen der Figuren um Unschärfe zu vermeiden.

Der Präsentiergestus der Figuren in ihrer sozialen Position sowie das Aussparen von sinnlichen, emotionalen Werten wird durch die farblose Schwarz-Weiß-Fotografie verstärkt und bildet so einen fundamentalen Unterschied zu vorhergehenden malerischen Familienportraits. Ein Vergleich mit dem Familienbild des Architekten Franz Lössl aus dem Jahr 1841 von Leopold Kuppelwieser zeigt die Differenz (Abb. 7).

Hingebungsvolle Gesten und liebevolle Blicke, sowohl zwischen dem Ehepaar als auch zwischen der Mutter und dem Kind, zeugen von der Intimsphäre der

⁶³ Zit. n. BARTHES 1985, S. 88

⁶⁴ Vgl. BARTHES 1985, S. 22

⁶⁵ Vgl. BARTHES 1985, S. 21

⁶⁶ Vgl. BARTHES 1985, S. 88-89

Familie. So steht im malerischen Familienbild der sinnliche Moment im Vordergrund, der durch die Farbigkeit verstärkt wird.

Hinsichtlich der Geschlechtskonstruktion wird in der Fotografie von 1865 auf formaler Ebene die Reproduktion der getrennten Geschlechter forciert (Abb. 6). So bilden die Frauen im Bild durch gleiche Kleidung und indirekten Blick zum/zur BetrachterIn das Pendant zu den Männern im Bild, die im dunklen Anzug und lässiger Haltung direkt in die Kamera schauen. Beim Betrachten beider Geschlechterpositionen geht es nicht um die Herausstellung des Patriarchats, was durch die selbstbewusste Haltung beider Männer im Bild durchaus haltbar wäre, sondern lediglich um die Erkenntnis einer bewussten Geschlechtsinszenierung und -trennung im fotografischen Familienbild. Insofern werden die verbundenen Konnotationen was „männlich“ und „weiblich“ ist, der „Norm“ entsprechend dargestellt und in Form der bildlichen Fixierung hergestellt. In diesem Sinne wird das heterosexuelle, monogame, verheiratete, reproduktive und somit „normale“ Paar als identifizierbarer Code im Atelier inszeniert. Insofern erfolgt der Ausschluss sexueller Minderheiten der kommerziellen Familienfotografie durch die heterosexuelle Norm.⁶⁷

Anlass die Normierung zu hinterfragen gaben Künstler und Schauspielerateliers. Das Atelier d`Ora Benda in Wien darf in Österreich als Beispiel gelten, welches die künstlerische Auseinandersetzung der Portraitfotografie pflegte, was hinsichtlich der Geschlechterfrage neue Perspektiven und Sichtweisen eröffnete.⁶⁸

Als neues Genre in der kommerziellen Familienfotografie traten ab den 1860er Jahren vermehrt Kinderportraits zutage. Zuvor wurden Kinder in der kommerziellen Atelierfotografie selten ohne Begleitung aufgenommen, sondern saßen am Arm oder am Schoß der Mutter oder lehnten sich an einen Erwachsenen. Die Bewegungsvermeidung am Foto galt nach wie vor als oberstes Gebot um eine gelungene Aufnahme zu ermöglichen.⁶⁹

⁶⁷ Zur Normativität als Fundament moderner Machtverhältnisse vgl. OTT 2000, S. 187-189

⁶⁸ Nähere Ausführungen zum Atelier d`Ora Benda, S. 79-81

⁶⁹ Vgl. STARL 2009, S. 105

Eine Aufnahme aus dem Jahr 1864 in Wien von Ludwig Angerer zeigt das Thema Kinder als gesonderte Bildform (Abb. 8).

Das Bild, ein Visitformat, zeigt die Geschwistergruppe mit einem Knaben in der Bildmitte, der links und rechts jeweils von einer Schwester flankiert wird. Kompositorisch in einem Dreieck angeordnet, präsentiert sich die Gruppe im Atelier vor neutralem Hintergrund. Links im Bild ist ein Vorhang zu sehen, der auf die bühnenartige Inszenierung im Atelier verweist. Weiters ist am linken Bildrand ein Beistelltisch zu sehen, auf dem sich eine Schatulle befindet. An dem Tisch lehnt sich die ältere Schwester an und hält dabei in ihren beiden Händen eine Springschnur. Rechts daneben steht ihr Bruder. Seine beiden Hände umfassen den Griff des Kinderwagens, der sich rechts vor ihm befindet. Darin hat seine jüngere Schwester Platz genommen. Alle drei präsentieren sich festlich gekleidet und blicken direkt in die Kamera. Die beiden Schwestern tragen weiße Kleider mit schwarzen Samtborten. Ihr Bruder in der Bildmitte hat eine Kniehose an und trägt dazu eine passende Jacke.

Vielfach posierten Kinder mit Spielzeug, das von den Eltern mitgebracht oder vom Fotografen zur Verfügung gestellt wurde.⁷⁰ So auch in dieser Fotografie, indem das Mädchen die Springschnur in der Hand hält. Das Requisit diente als Zeichen der Zugehörigkeit einer privilegierten Familie, die sich einerseits den Kauf von Spielzeug leisten konnte und andererseits den Kindern die freie Zeit zugestanden hatte, zu spielen. Mit dem Hintergrund, dass Kleinkinder bereits in jungen Jahren — vor allem in der Produktionsgemeinschaft der Großfamilie — als Arbeitskräfte eingesetzt wurden, zeigt das Foto das Kind-Sein in einem neuen Licht. Das Attribut der Springschnur gibt nicht nur den Wohlstand der Familie kund, sondern vor allem die neue Wertschätzung für die Kinder im Bürgertum, indem ihnen ihre Eigenständigkeit als Kind zuerkannt wurde, eine Eigenständigkeit, die sich mit der Herausbildung des alleinigen Bildmotivs der Kinder ausdrückte. So ist der Trend des Ansteigens fotografischer Kinderportraits erklärbar. Die Wahl des renommierten Fotografen, die vornehme Kleidung als auch der Einsatz von Spielzeug darf im Bild als Indiz gelten, dass die Familie der Oberschicht angehörte. Im Sinne Norbert Elias` war vor allem die Oberschicht auf Unterscheidungsmerkmale bedacht, die sie von der unteren Schicht abgrenzte, die sie laufend imitierte. Nach Norbert Elias erkläre sich so der

⁷⁰ Vgl. STARL 2009, S. 106

Umstand, dass Gebräuche die zuvor als „fein“ gelten, also von der Oberschicht gelebt und inszeniert werden, nach einiger Zeit „vulgär“ also „gewöhnlich“ werden, da sie von der unteren Schicht ihre Nachahmung finden.⁷¹ Doch gewöhnlich wollte der Adel keinesfalls sein. Deswegen waren Distinktionsmittel für den Adel und innerhalb der Familienfotografie erforderlich. Die Tatsache ist hinsichtlich der Analyse des fotografischen Familienbildnis und des wachsenden Bürgertums als Folge des Arbeitnehmertums von wesentlicher Bedeutung.

Formal gesehen bilden die Kinder in ihrer Konstellation ein Dreieck, wobei den höchsten Punkt der Bruder bildet. Er ist jene Person, der auf die kleine Schwester aufpasst, indem er den Griff des Kinderwagens hält. Aufgrund der Handbewegung wird der inszenierte Augenblick des Fotos sichtbar, denn der Kinderwagen, der zur Fortbewegung dient, wird hier vom Bruder nicht wirklich geschoben, sondern lediglich für die Fotoaufnahme gehalten. Dem Alter und der Hierarchie folgend nimmt die ältere Schwester die zweithöchste Position in der Personenanordnung ein. Am kleinsten und dem Alter entsprechend wird die jüngste Schwester im Kinderwagen präsentiert. Demnach wird jedes der Kinder seiner Geschlechterrolle adäquat dargestellt. So erscheint der Knabe in der Bildmitte als Beschützer inmitten seiner beiden Schwestern und wird seiner geschlechtsspezifischen Codierung als späterer „Mann“ gerecht. Hingegen erscheinen die beiden Mädchen als Gegenpol zu ihm, was durch ihre weiße, engelsgleiche Kleidung betont wird.⁷²

Die Kinder werden nicht in ihrem Kind-Sein dargestellt, sondern präsentieren was Kind-Sein bedeutet. Im Moment des Haltung-Einnehmens für die Fotografie übernehmen sie die ihnen auferlegte Rolle des Fotografen oder der Eltern, nicht aber ihr natürliches Kind-Sein. Während im Erwachsenenendasein die mehr oder minder angeeignete Rolle zum Vorschein kommt, wird im Kindesalter vielmehr die von „außen“ auferlegte soziale Rolle kenntlich. Die Maskerade kommt deshalb zum Vorschein, weil die Verantwortung ihres Verhaltens nicht allein bei ihnen liegt, sondern vor allem bei den Eltern oder im Fall der Fotografie beim Fotografen. Ihr Verhalten für den Moment der Fotografie wird ihnen vorgeschrieben. Der Moment der Fotografie zeigt, ob sie die Anweisung befolgten oder nicht, ob die Fotografie gelungen ist oder nicht. In diesem Sinne wird

⁷¹ Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 426

⁷² Zur Konnotation Frauen/Mädchen und Unschuld vgl. KOSCHORKE 2000, S. 189-190

anhand des fotografischen Kinderportraits das Prinzip der Geschlechtskonstruktion deutlich. Demnach trifft Simone de Beauvoirs Ausspruch zu, indem sie meint: *„Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es.“*⁷³

Das Konzept der Geschlechtskonstruktion und die damit zusammenhängende Unterteilung in *sex-biologisches Geschlecht* und *gender-sozialen Geschlecht* wurde durch Judith Butler 1991 erweitert. Ihre Annahme geht davon aus, dass selbst das biologische Geschlecht, also der Körper, ein Produkt des Diskurses, also der Normkonstituierung ist.⁷⁴ In diesem Sinne ermöglicht der Körper als Äußeres und Ort der Geschlechtskonstitution die ständig erweiterbare, austauschbare und formbare Geschlechtsidentität. Der Körper als Hülle, der so nichts Seiendes, sondern etwas Durchlässiges, Variables, Formbares darstellt, tritt hinsichtlich der Portraitfotografie besonders deutlich zutage. In Anbetracht der Kinder im Foto von 1964 ist es nicht ihr ontologisches *Sein*, das uns gegenübertritt, sondern lediglich ihr Abbild, eine Hülle die uns suggeriert, sowohl Realität als auch Identität zu sein. Es handelt sich um kein Spiegelbild, sondern um eine leblose Abbildung eines Moments, der konstituiert wurde. Roland Barthes meint dazu, dass das „Ich“ nie mit seinem Bild (Foto) übereinstimme, es zugleich einen Ausdruck zur Schau stellt und so nie ganz objektiv sei.⁷⁵ Der Körper ist demnach notwendigerweise mit Bedeutung versehen.

Die Kinder treten im Atelier stellvertretend für ihr jeweiliges Geschlecht auf, also performieren ihre vermeintliche Geschlechtsidentität und erfüllen so die, von den Eltern oder dem Fotografen erwartungsgemäße, soziale Rolle. Das fotografische Abbild ermöglicht einerseits die Festlegung der Geschlechtsidentität, zeigt aber im Gegenzug ebenso ihre Konstruierbarkeit. Insofern darf in Anlehnung an Judith Butler die Geschlechtsidentität nicht als unumstößliches Faktum verstanden werden, sondern als *performativer Akt*.⁷⁶ Darum bringt die wiederholte Inszenierung der Geschlechter in der kommerziellen Familienfotografie durch Ritualisierung und gleichzeitiger Legitimierung hervor, was es bedeutet in der Gesellschaft „Mann“ oder „Frau“ zu sein. Der familiäre Gang zum Berufsfotografen kann demnach als ritueller Akt eines sich Gewährwerdens der Familien- und auch Geschlechtsidentität gedeutet werden.

⁷³ Vgl. BEAUVOIR 1990, S. 265

⁷⁴ Vgl. BUTLER 1991, S. 22

⁷⁵ Vgl. BARTHES 1985, S. 20

⁷⁶ Vgl. BUTLER 1991, S. 205

Die Eigentümlichkeit der kommerziellen Atelierfotografie in Bezug auf das Fehlen zwischenmenschlicher Beziehungen soll ein Vergleich aus der kunstfotografischen Strömung zeigen. Ein wichtiger Vertreter der Bewegung ist Heinrich Kühn, der neben zahlreichen Landschaftsmotiven vor allem seine Familie als fotografische Motive einsetzte.⁷⁷

Das Foto „Lotte und Hans Kühn“ von 1908 zeigt die beiden Geschwister einander zublickend, indem sie locker auf dem Boden sitzen (Abb. 9). Trotz großer Zeitspanne soll der Vergleich dazu dienen, die Unterschiede — Fotografie als Kunstform und als Gebrauchsform — näher zu erläutern.

Im Mittelpunkt des Fotos von Kühn steht nicht wie im kommerziellen Kinderportrait der repräsentative Moment, sondern der sinnlich-poetische, indem die zwischenmenschliche Verbindung zueinander dargestellt wird. „Frau“ und „Mann“, „Lotte“ und „Hans“ werden demnach nicht gesondert und stellvertretend in ihrer sozialen Rolle gezeigt, sondern in ihrer Beziehung zueinander. Die Atelierszenerie fällt weg und auch die damit einhergehende starre Haltung, welche die Figuren einnehmen. Im Zentrum der Kühn'schen Kunstfotografie steht die geschwisterliche Beziehung, die durch das vermeintlich zufällige Treffen der Blicke beider Figuren verstärkt wird. Die starke Anlehnung der kunstfotografischen Bewegung an die malerische Formsprache entstand durch die Anwendung der Edeldruckverfahren.⁷⁸ Der Gummidruck, jene Technik, die beim Bild Lotte und Hans Kühn verwendet wurde, lieferte grobkörnige Bilder mit harter Gradation.⁷⁹ Das Zeichnerische und Grafische, das so ins Foto gebracht wurde, galt als wesentliches Kriterium, um die Fotografie zum Kunsthandwerk zu erheben. Der bewusste Einsatz des Malerischen, der Motivausschnitt sowie das Erfassen des besonderen Moments durch das Zueinanderblicken der Geschwister, beinhaltet die stark künstlerische Ausrichtung Heinrich Kühns in seiner Fotografie. Die Figuren im Kunstfoto nehmen nicht wie im Kinderportrait zuvor eine Stellvertreterfunktion für die Gesellschaft ein, sondern zeigen sich selbst. Sie wirken demnach auch nicht für die Szene „gestellt“, wie dies im Atelier der Fall ist, sondern sie werden in einem scheinbar natürlichen Augenblick von der

⁷⁷ Die Ausstellung 2010 in der Albertina (Wien) zeigte zahlreiche Fotografien seiner Familienmitglieder, die er oftmals als Versuchsobjekte für seine künstlerischen Fotografien einsetzte. Vgl. AUST. KAT., Albertina 2010

⁷⁸ Die Edeldruckverfahren beruhen auf der Wirkung lichtempfindlicher Chromsalze in Verbindung mit organischen Substanzen (Kollodien). Vgl. BAATZ 1997, S. 71

⁷⁹ Beim Gummidruck wurde ein Auswaschrelief auf Papier übertragen. Es ist aus belichteten, gefärbten chromsalzhaltigem Gummi Arabicum entstanden. Vgl. BAATZ 1997, S. 71

Fotografie erfasst. Meiner Meinung nach wirken die Figuren bei Kühn „natürlich“, die von Angerer hingegen „unnatürlich“. Der Vergleich beider Fotos zeigt, dass der Zweck und die Verwendung der Fotografie darüber entscheiden, ob sie Kunst-, Gebrauchs- oder Konsumartikel ist. Adressat in Kühns Bildern ist die Öffentlichkeit, da seine Intention darin bestand, seine Werke in Kunstaussstellungen zu zeigen und zu publizieren. Adressaten beim kommerziellen Kinderportrait sind der private Haushalt und die Familie. Das Foto wurde als Gebrauchsgegenstand und zur Erinnerung im Album oder an der Wand im Salon aufbewahrt. Dabei handelt es sich um eine Aneignung, also ein Konsumverhalten von Bildern seiner „selbst“ (Familie), um sich so in der Gesellschaft normgerecht zu positionieren und anzupassen. In diesem Sinne drückt sich in den normgerechten Posen im Atelier Norbert Elias beschriebenes „zivilisiertes“ Verhalten aus.⁸⁰ Demnach ist das Verhalten der Personen im Atelier genau und straff durchorganisiert, also gesellschaftlich reguliert, damit die einzelne Handlung darin ihre *gesellschaftliche Funktion* erfüllt.⁸¹

4.2 FAMILIENPORTRAITS IN DEN 1870ER JAHREN

Das erste ausgewählte Foto, ein Albuminabzug⁸² aus den 1870er Jahren, aufgenommen im Atelier des Wiener Fotografen Victor Angerer, zeigt im Visitformat eine aristokratische Familie (Abb. 10).

Auffällig ist die bühnenartige Inszenierung der Familie im Atelier, denn der Vorhang rechts im Bild gibt den Blick auf die Familie frei, sodass der Eindruck einer Theaterbühne entsteht. Der Vorhang im Atelier gehörte zum gängigen Ausstattungsrepertoire zahlreicher Berufsfotografen. Er dient als Indiz für die Atelierszenerie und weist so auf die bewusste Inszenierung der Familie und den dafür vorgesehenen Raum. Insofern kann der Atelierraum als Theaterbühne des Volks und der Familie gesehen werden, um sich in der in der Gesellschaft zu positionieren.

Auch Susanne Holschbach macht auf den Vergleich der kommerziellen Atelierfotografie des 19. Jahrhundert mit der Theaterbühne aufmerksam, wobei

⁸⁰ Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 326

⁸¹ Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 327

⁸² Vgl. zu Albumin S. 13

sie das Fehlen jeglicher individueller Physiognomie als wichtigstes Kriterium gegenüber der Kunstfotografie herausstellt.⁸³ Es handle sich dabei um eine „Maskierung“ der Atelierkunden anhand stereotyper Posen, so Holschbach.

Auf neutralem Hintergrund mit einem reich ausgestatteten Mobiliar wird die Familie in Szene gesetzt. So erinnert die Ausstattung an die gängigen Salons dieser Zeit, in denen man Prunk und Ansehen zur Schau stellte.

„[Die] Salons waren die kleinen Museen des Bürgertums, in denen zur Schau gestellt wurde, [...]. Üblich war eine Vielzahl der Stile, von der Renaissance bis zum Rokoko, selten eine Antiquität, oft nur im Zierat nachempfunden: Versatzstücke des Vergangenen, die die fehlende genealogische Reputation vergessen ließen, indem auf den geschäftlichen Erfolg ihres bürgerlichen Besitzers verwiesen wurde.“⁸⁴

Links vorne sitzt die Frau und Mutter der Familie auf einem Stuhl.⁸⁵ Mit ihrer linken Hand an einem Tisch abgestützt, blickt sie direkt in die Kamera. Am Tisch gegenüber sitzt rechts ihr Mann und Vater der Familie. Er hält in seiner linken Hand ein Buch und stützt sich mit seiner rechten Hand am Tisch ab. Er gibt vor im Buch zu lesen. Mit dem Rücken zu ihm sitzt rechts neben ihm seine Tochter. Sie widmet sich dem Klavier, das rechts vom Bildrand hereinragt. Dabei stützt sie sich mit ihrem linken Ellbogen am Klavier ab und legt ihre rechte Hand auf die Tastatur, als ob sie spielen würde. Auffälligerweise blickt sie nicht auf das vor ihr liegende Notenblatt, sondern vom rechten Bildrand hinaus. Links neben ihr steht eine männliche Person, welche entweder ihr Bruder oder ihr Mann ist. Er blickt in das Notenblatt, wobei er sich mit der linken Hand am Klavier abstützt. Seine rechte Hand steckt er in die Öffnung seines Jacketts im Brustbereich. Zentral in der Bildmitte steht ein ähnliches Paar. Vermutlich handelt es sich hier nicht um ein Geschwisterpaar, sondern um ein Ehepaar. Hinter dem Tisch in der Bildmitte stehen die beiden einander gegenüber. Sie blicken beide in das Buch, welches der Mann links in der Hand hält. Links neben ihm befindet sich der jüngste Sohn der Familie. Er schaut, am Stuhl seiner Mutter angelehnt, direkt in die Kamera. Dabei verschränkt er selbstbewusst seine Hände. Mit am Foto ist der

⁸³ Folgende Ausführung vgl. HOLSCHBACH 2006, S. 23

⁸⁴ Zit. n. STARL 1991, S. 125

⁸⁵ Die folgende Beschreibung und Zuordnung der Familienmitglieder erfolgte durch Beobachtungen am Bild selbst und beinhaltet keinen Anspruch auf Richtigkeit.

Hund der Familie, der direkt an den Füßen der Mutter Platz genommen hat. Da Rassehunde als bürgerliches Statussymbol fungierten, lag es nahe, sie als zusätzliches Familienmitglied am Foto zu zeigen.⁸⁶

Die Familienmitglieder tragen die zu dieser Zeit übliche Festtagskleidung. Auffallend sind die beiden Kleider der Frauen im Vordergrund, die durch ihre üppige Rockform einen Großteil des Bildraumes einnehmen. Weiters tragen die Frauen Hochsteckfrisuren, wobei die Mutter im Bild ein Kapotthütchen auf hat. Die Männer sind in Anzügen gekleidet. Die prunkvolle Bekleidung, die reiche Ausstattung des Ateliers, als auch die Wahl des namhaften Fotografen Victor Angerer, gilt als Anhaltspunkt für die Zugehörigkeit der Familie zur reichen Oberschicht. Victor Angerer war der Bruder des berühmten Hoffotografen Ludwig Angerer. Beide gemeinsam hatten ab 1873 in Wien ein Atelier mit dem Namen „L. & V. Angerer“, welches von Victor Angerer geleitet und 1875 übernommen wurde.⁸⁷

Die Figurenanordnung im Atelier erfolgt paarweise, indem jeweils Mann und Frau einander gegenüber platziert werden. Zentral beim Tisch sitzt das Ehepaar, dahinter steht das lesende Pärchen und rechts befindet sich das Geschwisterpaar beim Klavier. Eine gesonderte Präsenz erfährt der Sohn links im Bild hinter der Mutter, der sich durch seinen Gestus der verschränkten Arme vom Geschehen distanziert. Er steht für sich alleine ohne Bezugsperson im Bild. Lediglich durch das Anlehnen am Stuhl seiner Mutter wird seine Familienzugehörigkeit demonstriert. Das Bild sagt nur wenig über die Figuren und deren zwischenmenschliche Beziehung zueinander aus. Wert wird auf das „Ausführen“ beziehungsweise für den Moment der Fotografie auf das „Präsentieren“ einer Tätigkeit gelegt. Einer Tätigkeit, die im Sinne des Bildungsbürgertums zeigt, wie „man“ sich gesellschaftskonform verhält. Insofern gelten das Klavierspiel, das Lesen und das Inszenieren der stereotypen bildungsbürgerlichen Posen der Zurschaustellung des familiären Status innerhalb der Gesellschaft.

Hinsichtlich der Inszenierung des Geschlechts wird im Bild das Muster eines geschlechtsdifferenten Gegenübers beibehalten. Der „Mann“ sowie die „Frau“ werden als solche Kategorie überhaupt erst identifizierbar, indem er/sie als Gegenüber auftritt. Die damit einhergehende Geschlechterpolarisierung erfolgt

⁸⁶ Vgl. BREUSS 2000, S. 58

⁸⁷ Vgl. STARL 2006, S. 22

nicht allein durch die Kleidung, sondern durch das gesamte „Auftreten“ des Geschlechts, also in stereotypen Gesten, Posen und Blicken oder nach Pierre Bourdieu im *Habitus*.⁸⁸ Das Habituskonzept, das bereits von Aristoteles unter dem Begriff *hexis* als Inbegriff individualtypischer Verhaltensweisen und Äußerungsformen gebraucht wurde, schließt im folgenden an Pierre Bourdieus Definition eines sozialen Verhaltensmusters an, das durch Sozialisation erworben wird und den spezifischen Lebensstil von Individuen, sozialen Gruppen und ebenso dem Geschlecht kennzeichnet.⁸⁹

So gilt Pierre Bourdieus Annahme, dass jedes der beiden Geschlechter nur in Relation zum anderen existiere.⁹⁰ Darüber hinaus zeigt die formale Balance beider Geschlechter im Bild das Interesse am Instandhalten der heterosexuellen Norm. Infolgedessen wird die Geschlechtsidentität ordnungsgemäß in Szene gesetzt oder nach Judith Butler ihr performativer Charakter deutlich.⁹¹ Demnach bringt der performative Akt, also die Inszenierung im Atelier, überhaupt erst die Idee der Geschlechteridentität hervor. Genau in diesem Akt der ständigen Wiederholung findet in ritueller Form die Hervorbringung der Geschlechtsidentität statt. Judith Butler spricht dabei von einer stilisierten Wiederholung der Akte, die Geschlechtsidentität konstituiert und zugleich instituiert.⁹² Demnach erweise sich nach ihrer Auffassung Geschlechtsidentität als Konstruktion, wobei der Körper als kultureller Code von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ fungiert.

Im Falle der Familienabbildungen im Atelier heißt das: Im Abbilden im öffentlichen Raum (Atelier) der als scheinbar „privater“ inszeniert wird, entscheidet die Familie bewusst nicht sich „selbst“ und ihre realen Lebensverhältnisse abzulichten, sondern positioniert sich so wie es von der Gesellschaft und ihrem Umfeld erwartet wird. Würde sich die Familie und ihre Mitglieder entgegen den Erwartungen ihres Umfelds und der Gesellschaft verhalten (Rollentausch, unpassende Kleidung, Gesten und Posen), würde das Familienportrait als solches nicht funktionieren und anerkannt werden. Mit der Verweigerung von stereotypen Verhalten und Gesellschaftsnormen im Atelier würde der Prestigeverlust der Familie einhergehen. Oder anders: Mit dem Aufkommen der Fotografie und ihrem Konsumverhalten bedeutete das

⁸⁸ Vgl. BOURDIEU, 2005, S. 45

⁸⁹ Zur Begriffsdefinition Habitus vgl. SIMONIS, 2005, S. 61-62

⁹⁰ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 46

⁹¹ Vgl. BUTLER 1991, S. 49

⁹² Folgende Ausführung vgl. BUTLER 1991, S. 206

Nichtabbilden der Familie im Atelier einen Platzverlust für sie innerhalb der Gesellschaft. Insofern bietet das kommerzielle fotografische Familienportrait Folgendes:

„[Die] Fotografie wird verstanden als Mittel, mit dessen Hilfe man einen Platz in der Welt findet [...]“⁹³

Das Ausführen von Tätigkeiten einzelner Personen steht in der Fotografie von Anton Lentsch, aufgenommen im Jahr 1875 in Salzburg, weniger im Vordergrund (Abb. 11). Auf einem Cabinetformat⁹⁴ ist das Abbild einer anonymen Familie im Atelier zu sehen.⁹⁵ Ein Vorhang — ein erwähntes und wichtiges Attribut in der Atelierkulisse — ragt links vom Bild herein und bildet einen Teil des Hintergrunds. Rechts im Hintergrund befindet sich eine gemalte Kulisse, die aus einer Säule und einem Landschaftsausblick besteht. Dazu Angelika Lorenz:

„Im Zuge [der] überindividuellen Einbindung der Dargestellten tritt ein lang vergessenes altbekanntes Symbol [...] wieder ins Bild: Die Säule. Seit dem spätbarocken Bildnis eigentlich entbehrlich geworden, findet sie als Zeichen für Nobilitierung und überpersönliche Auszeichnung sowohl in fotografierten wie gemalten Familienbildern wieder Eingang ins Bild. Die historischen Formen werden aus ihrem Zusammenhang genommen, beliebig zusammengebracht und verfügbar gemacht; [man] spricht von „enzyklopädischer Wirklichkeit“, der sich die Menschen anvertrauen, die Kulissen als eine auf sich selber ausstrahlende ‚Wirklichkeit‘ empfinden.“⁹⁶

Die Anleihen der Atelierfotografie an der Portraitmalerei gelte als Bedürfnis an konventionalisierten Repräsentationsformen des aufstrebenden Bürgertums, denn nicht mehr nur der Adel konnte sich leisten, sich portraituren zu lassen, sondern durch die Fotografie auch das Bürgertum.⁹⁷

Links und rechts im Bild ist historistisches Mobiliar aufgestellt, wobei es sich rechts im Bild um einen Teil des Kamins handeln könnte. Vater und Mutter sitzen

⁹³ Zit. n. SONTAG 2003, S. 115

⁹⁴ Die gängigen Formate der Cabinetbilder: 145 x 100 mm; mit Karton 166 x 108 mm. Sie wurden ca. 1876 bis 1915 verwendet. Vgl. STARL 2009, S. 21

⁹⁵ Unterteilung und Größenordnungen der Formate vgl. STARL 2009, S. 19-26

⁹⁶ Zit. n. LORENZ 1995, S. 248-249

⁹⁷ Vgl. HOLSCHBACH 2006, S. 23

einander zugewandt.⁹⁸ Zwischen ihnen befinden sich die beiden jüngeren Kinder, die Zwillingenbrüder sein könnten. Am Schoß des Vaters sitzt ein Sohn mit dem Kopf an die Brust seines Vaters gelegt. Sein Bruder dient als Verbindungsglied zwischen Mutter und Vater, indem er zwischen ihnen steht und jeweils die Hand der Eltern hält. Eine sehr intime Geste, die in Fotografien gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstmals ihren Niederschlag findet.⁹⁹ Das offenkundige Zeigen zwischenmenschlicher Beziehungen anhand zuneigender Köpfe und körperlicher Berührungen gibt Auskunft über die Pflege der Gesellschafts- und Familienwerte. Im Hintergrund zwischen dem Ehepaar steht der älteste Sohn der Familie. Seine Hand an der Rückenlehne am Stuhl des Vaters abgestützt, blickt er rechts an der Kamera vorbei. Um die Bildsymmetrie zu vervollständigen, stehen ein weiterer Sohn sowie die Tochter links und rechts außen. In direktem Kontakt mit der Kamera tritt die Gruppe rund um den Familienvater — der Vater selbst, seine Tochter daneben, der Sohn auf seinem Schoß sowie der kleine Sohn zwischen Mutter und Vater. Alle anderen Personen am Foto verweigern dem Blick zum/zur BetrachterIn.

Die Figuren tragen im Vergleich zur Fotografie von Victor Angerer um 1870 (Abb. 10) eine weniger prunkvolle Kleidung. Daraus ist die Familie nicht der aristokratischen, sondern der bürgerlichen Schicht zuzuordnen. Trotzdem findet das Attribut des Buches — Symbol für Wohlstand und Bildung — Verwendung in der Fotoinszenierung. Das Mädchen rechts außen hält es in ihren Händen. Somit stellt sich die Familie zur Erhöhung ihres Ansehens in die bildungsbürgerliche Tradition. An diesem Umstand lässt sich Norbert Elias' Mechanismus des Prozesses der Zivilisation festmachen, indem die unteren Schichten die oberen imitieren.¹⁰⁰

Die rasante Entwicklung des Bürgertums im Zuge der Industrialisierung und Arbeitsteilung im 19. Jahrhundert zeigt im Bezug der kommerziellen Familienfotografie eine Tendenz zur Vereinheitlichung in der Familiendarstellung. Durch die immer wiederkehrende, gleich bleibende und stereotype Struktur im Bild soll der Blick auf die Unterscheidungsmerkmale, die die Herkunft der Familie identifizieren, freigelegt werden. Diese liegen vor allem in der Kleidung, der

⁹⁸ Die folgende Beschreibung und Zuordnung der Familienmitglieder erfolgte durch Beobachtungen am Bild selbst und beinhaltet keinen Anspruch auf Richtigkeit.

⁹⁹ Vgl. STARL 2009, S. 103-104

¹⁰⁰ Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 426

Atelierausstattung, der Körperhaltung sowie in den Gesten, Posen und Blicken, genau das, was Pierre Bourdieu gemeinhin als „Habitus“ bezeichnet.¹⁰¹ Demnach liegt die Sichtbarkeit der Veränderung gesellschaftlicher Strukturen im Lesen des „Habitus“ der einzelnen Personen im Bild sowie der gesamten Familie.

Die Bildkonstruktion in Hinblick auf die Figurenanordnung folgt einer strengen Symmetrie. Den Mittelpunkt bildet der ältere Sohn im Hintergrund, der zudem als Scheitel zur Figurenanordnung fungiert, denn von ihm ausgehend werden die weiteren Personen gruppiert. Der Familienvater und die Mutter befinden sich inmitten der jüngeren Kinder. Das Aufbrechen der starren Posen hin zu liebevollen Gesten zwischen Eltern und Kindern lässt sich am Foto deutlich ablesen. So legt der Sohn am Schoß des Vaters seinen Kopf an dessen Brust, der seine zuneigende Geste erwidert, indem er die rechte Hand seines kleinen Sohnes berührt. Der intime Familienzusammenhalt setzt sich weiter fort in der Figur des kleinen Sohnes zwischen Vater und Mutter. Links hält er die Hand seines Vaters, und rechts stützt er sich am Schoß seiner Mutter ab. Er tritt so als Verbindungsglied zwischen Vater und Mutter in Erscheinung. Symbolisch wird so die zwischenmenschliche Beziehung des Ehe- und Elternpaares ins Zentrum des Fotos gerückt. Eine enge Verbindung zwischen Eltern und Kind wird weiters durch die Tochter rechts außen augenscheinlich, die sich an die Schulter ihres Vaters anlehnt. Auch der Sohn links im Bild neigt sich seiner Mutter zu, indem er sich an ihrer Rückenlehne des Stuhls festhält. Der Vergleich zur Mutter-Sohn-Darstellung im Bild der aristokratischen Familie zeigt die unterschiedliche Inszenierung der Verhältnisse zueinander (Abb. 10).

So drückt der Sohn durch Verschränken seiner Arme im Bild der aristokratischen Familie die Distanz zu seiner Mutter und Familie aus. Er steht für sich alleine im Bild, ohne Bezugsperson. In der Fotografie von Anton Lentsch um 1875 hingegen schafft der Sohn durch seine zuneigende Geste eine Intimsphäre mit der Mutter (Abb. 11).

Die zuneigenden Gesten und Körperhaltungen am Familienfoto verweisen darüber hinaus auf das innerfamiliäre Klima. Genau diese feinen und kleinen Unterschiede zeigen die Gesinnung sowie eine subtile Werte- und Traditionsvermittlung der Familie. So wird augenscheinlich, dass die Familie der Aristokratie weniger ihre familiäre Verbindung suggeriert, sondern Wert auf die

¹⁰¹ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 45

Darlegung ihrer Herkunft und Sitte legt, indem sie Prunk und Ansehen zur Schau stellt. Anders im Bild der bürgerlichen Familie, die in ihrem gemeinsamen Auftreten vor der Kamera durch zuneigende Gesten eine Intimsphäre und Beziehung unter den Familienmitgliedern aufbaut, die so ihren innerfamiliären Zusammenhalt demonstrieren. So lässt sich anhand der Gesten und Posen, also anhand der Inszenierung der Figuren nicht nur die Herkunft der Familie ableiten, sondern sie zeigen eine Wertevermittlung. Das Bild legt so eine Familienthematik frei, die in Anbetracht der nachfolgenden Familiengenerationen eine Erinnerungsfunktion als auch Überprüfung ihrer eigenen Familienwerte hervorruft. In diesem Sinne wirken die Familienfotos, wie Susanne Breuss meint, identitätsstiftend.¹⁰² Sie erhalten eine integrative Erinnerungsfunktion im Familienleben.

Meiner Meinung nach erklärt dieser Umstand das undefinierbare Gefühl beim Betrachten der eigenen historischen Familienfotos. Trotz Fremdartigkeit der abgebildeten Figuren erzeugt das Wissen derselben Herkunft ein verbindendes Element. Das Foto wird so zur Gedächtnisstütze, um seine familiären Werte zu überprüfen, um sie im eigenen Familienbild neu zu formulieren. Die Erzeugung des „eigenen“ Familienbildes — ob im Kopf oder immanent als Foto — bildet ein Kontinuum aus übernommen Vorbildern und Mustern, die anhand der Werteüberprüfung neu gesetzt werden.

Das Schaffen einer Beziehung im Bild erschöpfte sich oft im gemeinsamen Auftreten am Foto und nicht durch das Zeigen einer Intimsphäre. Insofern dienten das Foto und die im Atelier eingenommene Pose als Bühne der Selbstinszenierung.

Das Foto von 1875 mit Albert und Bettina Rothschild, ein bekanntes und einflussreiches Ehepaar in Österreich und Europa im ausgehenden 19. Jahrhundert, zeigt sie im Atelier (Abb. 12). Albert Rothschild zählte zu den bedeutendsten Vertretern des österreichischen Zweigs der Bankierfamilie Rothschild. Die jüdische Familie besaß damals weitreichende Forstgebiete in der gebirgigen Region zwischen Gaming, Lackenhof, Göstling und Waidhofen in Niederösterreich mit über 600 Angestellten, die vorwiegend in der Forstwirtschaft tätig waren.¹⁰³ Die Angestellten und deren Familien lebten in der Regel in

¹⁰² Folgende Ausführung vgl. BREUSS 1993, S. 321

¹⁰³ Folgende Ausführung zum Kinderasyl der Rothschildfamilie vgl. DEMMER 2008,

abgelegenen Teilen des Gutsbesitzes und der tägliche Schulweg war für einen Großteil der Kinder äußerst beschwerlich. Daher gründete seine Frau Bettina Rothschild 1878 ein Kinderheim in Göstling an der Ybbs, mit dem Anspruch den regulären Schulbesuch zu ermöglichen und die vorwiegend sehr armen Familien zu unterstützen.¹⁰⁴

Den Hintergrund des Paares bildet auf dem Foto eine dunkle Wand. Links steht Albert Rothschild. Mit überkreuzten Beinen lehnt er sich lässig zurück. Er blickt direkt in die Kamera. In Seitenansicht befindet sich rechts neben ihm seine Frau Bettina Rothschild, die mit ihrer rechten Hand die Kugelverzierung der Rückenlehne des Stuhls umschließt. Ihre linke Hand umfasst dabei das Handgelenk der rechten Hand. Die Haltung wirkt im Gegensatz zu ihrem Mann schüchtern und zurückhaltend. Zudem blickt sie nicht direkt in die Kamera, sondern vom rechten Bildrand hinaus, so dass ihr Gesicht dem/der BetrachterIn im Profil erscheint. Albert präsentiert sich im Frack mit Masche und heller Hose. Seine Frau trägt ein hochgeschlossenes Kleid mit einer Rüschenversehung im Brustbereich. Die Taille wurde mit einem darunter liegenden Mieder betont, sodass die weite Rockform mit ihren zahlreichen Unterröcken zur Geltung kam. Der Stoff des Rockes wurde hinten mittels Maschen zusammengeafft, sodass der modische „Cul des Paris“ — ein eingelegter Rosshaarpolster — zur Geltung kam, der das Gesäß künstlich vorwölbte.¹⁰⁵ Den „Cul des Paris“, eine Moderscheinung der späten 1880er und 90er Jahre, konnten sich nur Damen der oberen Gesellschaft leisten. Somit erweist sich die Kleidung als Indiz für die Klassenzuordnung und Herkunft des Paares im Foto.

Anhand der Inszenierung im Atelier zeigt sich die stereotype Geschlechterinszenierung. Die Körperhaltung und das Einnehmen der Pose zeigt Albert als „Mann“ und Bettina als „Frau“. Die Verhaltensweisen „Mann“ und „Frau“ scheinen im jeweiligen Körper eingeschrieben und werden im Atelierraum entsprechend dargestellt. Dabei kann der Tatbestand des *doing gender* festgemacht werden, jenes unbewusste und implizite Wissen der Geschlechter, das durch kulturelle Aneignung von Kind auf durch Verhaltenscodes angeeignet

URL:http://www.kinderschutz.at/zeitung/84_wohltaetigkeit.htm, Zugriff am 24.10.2010

¹⁰⁴ Es handelte sich um eine Art Schülerheim beziehungsweise Internat mit „sozialem Anspruch“, da es, im Vergleich beispielsweise zu klassischen Internaten, für damalige Verhältnisse sehr kostengünstig und keiner sozialen, religiösen oder besonders begabten Gruppe vorbehalten war. Vgl. DEMMER 2008, URL: http://www.kinderschutz.at/zeitung/84_wohltaetigkeit.htm, Zugriff am 24.10.2010

¹⁰⁵ Folgende Ausführung vgl. WEBER-KELLERMANN 1985, S. 137-138

wurde und situationsgerecht verkörpert werden kann.¹⁰⁶ In diesem Sinne darf „Frau“ und „Mann“ als Resultat eines Herstellungs- und Entwicklungsprozesses verstanden werden.¹⁰⁷

Die Einverleibung der Verhaltenscodes trete als männlicher also nicht weiblicher und weiblicher also nicht männlicher *Habitus* in Erscheinung.¹⁰⁸ Das Denken in Gegensatzpaaren in Form von Unterscheidungs- und Einteilungsprinzipien bringe nach Pierre Bourdieu den Effekt der Vorstellung in „männlich“ und „weiblich“ mit sich.¹⁰⁹ Genau aus diesem Grund assoziiert der/die BetrachterIn anhand von Gesten und Körperhaltungen „männliche“ und „weibliche“ Erscheinungsformen. Demnach finden Zuschreibungen statt, die Albert im Bild als erhaben, groß, lässig, aktiv und selbstbewusst erscheinen lassen, Bettina als zurückhaltend, klein, anständig, passiv und schüchtern. Die Beschreibung zeigt ganz offensichtlich gesellschaftliche Zuordnungskategorien in „männlich“ und „weiblich“. Sie zeigt das Vorhandensein der kulturellen Codes in Form des impliziten Wissens eines jeden von uns. Kurz: Die Figuren Albert und Bettina entlarven die Konstruktion eines weiblichen und männlichen Geschlechts.

Auch wenn der Ausdruck einer intimlosen, distanzierten und konservativen Haltung gewahrt wurde, muss der Umgang des Ehepaars in der Realität nicht dem entsprochen haben. Vor der Kamera wurde so eine typisch „männliche“ und typisch „weibliche“ Pose eingenommen. Die Kleidung, das Größenverhältnis, der Gesichtsausdruck sowie die Körperhaltung wurden geschlechtsspezifisch codiert. Auch wenn die Realität oftmals anders aussah, mit dem Fixieren der Personen im fotografischen Bild wurde die Aufrechterhaltung der Geschlechterrollen forciert. So schreibt Susanne Breuss:

„So wie die Familie vor der Kamera als Familie inszeniert wird, so werden Männer als Männer und Frauen als Frauen inszeniert.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Nähere Ausführungen zum praktischen Wissen der Geschlechter und *doing gender* als Vollzugpraxis im Alltag vgl. HÖRNING UND REUTER 2006, S. 57-60

¹⁰⁷ Vgl. HÖRNING UND REUTER 2006, S. 57

¹⁰⁸ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 46

¹⁰⁹ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 57

¹¹⁰ Zit. n. BREUSS 2000, S. 40

4.3 FAMILIENPORTRAITS IN DEN 1880ER JAHREN

Die Stereotypisierung von „Mann“ und „Frau“ scheint im nächsten Bild auf die Spitze getrieben. Die Aufnahme im Hochformat aus dem Jahr 1880 zeigt den Wiener Bürger, Anton Haimann, mit dessen Schwester und Frau (Abb. 13).¹¹¹

Die Dreiergruppe befindet sich im Atelier vor einer gemalten Kulisse, welche zwei antike Säulen und das Geländer einer Balustrade beinhaltet. Wie erwähnt, fungierte die malerische Kulisse im Atelier als Rückbezug auf die Vergangenheit und gleichzeitige Nobilitierung der dargestellten Personen.¹¹²

Zentral im Bild steht der Mann der Gruppe. Seine linke Hand hat er am Tisch rechts abgelegt, wobei er ein Buch in der Hand hält. Seine rechte Hand hat er in die Knopfleiste im Brustbereich gesteckt — eine typisch männliche Pose in der Zeit, welche in Bezug zu napoleonischen Herrscherportraits besonders den Status des „herrschenden und beschützenden“ Mannes hervor hob. Dabei schaut er nicht direkt in die Kamera, sondern blickt nach rechts oben. Links und rechts neben ihm haben seine Frau und seine Schwester auf einem Stuhl Platz genommen. Einander zugewandt sind sie in Halbdreiviertelansicht zu sehen. Beide umschließen ihre Hände, wobei die Ehefrau Henriette Haimann, rechts im Bild in ihrer linken Hand einen zusammengefalteten Fächer hält.

Obwohl die beiden Frauen im Bild einander zugewandt sind, schauen sie aneinander vorbei. Beide tragen ein dunkles hochgeschlossenes Kleid, das durch ihre Sitzhaltung am Boden aufliegt. Beide tragen ihr langes Haar hochgesteckt. Trennendes und zugleich verbindendes Objekt der beiden Frauen ist ihr Mann und Bruder in der Bildmitte. Er trägt eine K.u.K Uniform und einen Vollbart. Das Attribut des Buches verweist auf die bildungsbürgerliche Tradition.

Kompositorisch bilden die Figuren ein gleichseitiges Dreieck, wobei die Köpfe jeweils die Endpunkte darstellen. Der Oberst, Ehemann und Bruder Anton Haimann bildet die oberste Spitze des Dreiecks. Die beiden anderen Dreiecksspitzen, seine Frau und seine Schwester, befinden sich auf gleicher Höhe. Durch die Sitzstellung, Körperhaltung und Kleidung erscheinen die beiden Frauen im Foto als deren jeweiliges Spiegelbild. Außerdem ist durch keinerlei Bezug zum Mann erkenntlich, wer von den beiden die Ehefrau oder Schwester

¹¹¹ Folgende Identifizierung und Aussagen über die Personen basiert auf ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

¹¹² Vgl. LORENZ 1985, S. 249

ist. Bildkompositorisch wird der Stellenwert beider Frauen für den Mann gleichgesetzt. In diesem Sinne erscheinen die Frauen im Bild als Zierrat, einer Art Umrahmung des Mannes, um dessen Stellenwert im Bild hervorzuheben. Würde es um das Ehepaar Henriette und Anton Haimann gehen, wären sie als Paar ohne Schwester dargestellt. Hier scheint es allerdings um den Mann in der Bildmitte, Anton, zu gehen, der inmitten beider Frauen und in Uniform sowohl seinen gesellschaftlichen Status als auch seine beschützerische Funktion zur Schau stellt. Demnach fungiert die Atelierbühne für Anton Haimann als Ort der Selbstinszenierung. Die Atelierszenerie (Nobilitierung durch antikisierende Säulen), die Uniform, das Buch sowie beide Frauen als Umrahmung und „Unterstützung“ des Mannes sichern symbolisch den Status Anton Haimanns innerhalb der Gesellschaft. Anhand dieser Beobachtung zeigt sich, dass das Einnehmen der Haltungen und Posen im Atelier einhergeht mit dem Zweck und Anlass der Fotografie. Offensichtlich geht es hier um die Person des Herrn Haimanns, für den die Bildkomposition in Form eines Dreiecks arrangiert wurde und an dessen Spitze er steht. Die Figuren tragen zum Gelingen der Fotografie bei, indem sie ihre Rolle im Bild erfüllen. Der rollenhafte Charakter der Personen wird durch die Abwesenheit der Blicke im Bild betont. Die Verweigerung mit dem Blick zur Kamera und zum/zur BetrachterIn suggeriert ihre Abwesenheit in ihrer gleichzeitigen Anwesenheit. Die Figuren sprechen so nicht für sich selbst direkt, sondern indirekt und drücken so ihre „Haltung“ gegenüber der Gesellschaft aus. So wird die Verkörperung der Rolle im Bild klar ersichtlich. Demnach erweise sich in Anlehnung an Roland Barthes die Nähe der Fotografie zum Theater, indem sie nicht wie die Malerei über die Kunst berührt, sondern über das Theater.¹¹³ Die spürbare Maskerade der Figuren am Foto, die durch Stereotypisierung, Einnehmen von Posen, Haltungen und Blicken zum Ausdruck kommt, ist jene Komponente die mir persönlich Anlass gab, die Fotografien als Geheimnis zu entschlüsseln. Worin liegt der Zweck der Maskerade und dem Rollenverhalten eines jeden von uns, die in der Fotografie besonders deutlich zum Ausdruck kommen? Er liegt in der Anpassung an Gesellschafts- und Verhaltensnormen, die uns das Gefühl der Sicherheit und Platzsicherung versprechen. Genau diese Anpassungshandlungen werden in den Fotografien ersichtlich und beschreiben Norbert Elias` Theorie der Fremd- und Selbstzwänge des Menschen. Er weist

¹¹³ Vgl. BARTHES 1985, S. 40

darauf hin, dass im Zuge der Zivilisation, die Verhaltenscodes der Menschen zivilisiert und angepasst werden.¹¹⁴ In der Entwicklung eines Menschen wie auch in der gesamten Gesellschaft verwandeln sich Fremdwänge (Auffassungen der Eltern, Erwachsenen und der Gesellschaft) in Selbstwänge. Die damit verbundene automatisierte Selbstbeherrschung vollzieht sich im „zivilisierten Verhalten“, jenes Verhalten, dass zwar Sicherheit verspricht, das aber ein leidenschaftliches, lustbetontes, triebhaftes und intimes Verhalten beinahe völlig ausschließt. Was aber nicht heißt, dass dieses Verhalten nicht existiert, sondern es wurde zugunsten der Fotografie reguliert. Insofern zeigen die Figuren Anton Haimann und seine beiden Schwestern eine Komponente ihrer Person, welche ihr Bedürfnis nach Stabilität und Sicherheit zum Ausdruck bringt.

Die Bewusstwerdung von Rollenverhalten und stereotypgestütztem Verhalten in Bildern erweist sich hinsichtlich der starken Visualisierung unserer heutigen Kultur als bedeutungsvoll. Anhand der medialen Überflutung vermeintlicher Vor- und Idealbilder erscheint Bildwissenschaft für die Auseinandersetzung dieser Thematik als äußerst gefragt. Wertmaßstäbe wie, welches Make-Up trägt das Top-Model und wie kleidet sich der Filmstar, werden so unter einem kritischen Gesichtspunkt erkannt. Demnach zeigt Norbert Elias` postulierter Mechanismus des gesellschaftlichen Imitationsdrangs von unten nach oben nach wie vor seine Wirkung.¹¹⁵

Die bis dahin stereotype Darstellung des stehenden Mannes und der sitzenden Frau wird im Foto um 1989, entstanden in Wien, beibehalten (Abb. 14). Zudem erfährt die gängige malerische Kulisse ihre wiederholte Anwendung. Links im Hintergrund eröffnet sich der Blick durch einen Torbogendurchgang und rechts im Bild erinnert die Bücherwand an eine Bibliotheksausstattung. Dazwischen ragt eine Draperie von oben in den Bildraum herein. Demnach stellt der Hintergrund keine reale Kulisse dar, sondern impliziert ein willkürliches Hantieren mit Symbolik aus der Geschichte. Es geht um das Aufgreifen von Traditionen, die zur Aufwertung des sozialen Status der abgebildeten Personen dienen sollen.

Vor der Kulisse zeigt sich das Paar in bürgerlicher Manier. Selbstsicher präsentiert sich der Mann im Anzug, trägt einen Schnurrbart und ein Monokel.

¹¹⁴ Folgende Ausführung basiert auf Norbert Elias` Beschreibung „Vom gesellschaftlichen Zwang zum Selbstzwang“. Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 323-347

¹¹⁵ Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 420-444

Vor ihm steht links ein Tisch auf dem sich ein japanisches Ladenkästchen befindet, welches halb geöffnet ist. Der Tisch beinhaltet eine weitere Ablagefläche, auf der ein Blumenarrangement aufgestellt wurde. Rechts daneben sitzt die Frau. In Denkerpose stützt sie ihren rechten Arm am Tisch ab. Vor ihr am Tisch liegt ein aufgeschlagenes Buch. Sie liest nicht darin, sondern fixiert einen Punkt außerhalb des Bildraumes. Das inszenierte Posieren und Stillhalten wird deutlich erkennbar. Obwohl die Frau sitzt, wirkt ihre Haltung selbstbewusst und fortschrittlich. Ihre Denkerpose sowie das Buch zeugen von ihrer Bildung, also ihrem Bemühen um geistige Arbeit. Die fortschrittliche Inszenierung der Frau stand im Gegensatz zu der im 19. Jahrhundert verbreiteten Meinung, dass Frau-Sein und hohe Kultur einander ausschließen könnten.¹¹⁶ Immer wieder versuchte man(n), die Frau auf ihre angeblich biologisch determinierte Wesensbestimmung als Mutter aufmerksam zu machen.¹¹⁷ Denn das Konzept des Geschlechtscharakters — eine Erfindung, die im ausgehenden 18. Jahrhundert mit der bürgerlichen Moralvorstellung ihren Eingang fand und bis heute subtil nachwirkt — stellte die Frau als passiv, empfangendes, gefühlvolles, der Körperlichkeit verhaftetes Wesen dem aktiv-schöpferischen, aggressiven, rationalen Wesen des Mannes gegenüber.¹¹⁸ Die Frau erhielt so die Kind gebärende Funktion, während der Mann für das Hervorbringen geistiger Einsichten und kultureller Leistungen verantwortlich war. Das Fernhalten der Bildung von der Frau wurde in der gesundheitsschädlichen und der weiblichen Eigenschaften abträglichen Wirkung für sie begründet.¹¹⁹

Dass die vermeintlich natürliche Ordnung von „Mann“ und „Frau“ ein Konstrukt der Gesellschaft ist, das sich durch wiederholte Performanz ritualisiert und immer wieder aufs Neue reproduziert, darauf wurde bereits hingewiesen. Deshalb soll auf neue Tendenzen der Geschlechterperformance in der kommerziellen Fotografie des 19. Jahrhunderts verwiesen werden. Gerade jene kleinen innovativen Elemente der Frauendarstellung brachten den Stein umgekehrt ins Rollen, nämlich das zunehmende Infragestellen des „natürlichen“ Geschlechtscharakters der Frauen anhand der Frauenbewegungen. Die forcierten Zuordnungskriterien von „Mann“ und „Frau“, also die zunehmende

¹¹⁶ Vgl. KANZ 2001, S. 81

¹¹⁷ Vgl. ESMAT 2001, S. 58

¹¹⁸ Folgende Ausführung vgl. ESMAT 2001, S. 56

¹¹⁹ Vgl. WISINGER 1992, S. 58

Geschlechterpolarisierung, sowie der Ausschluss der Frauen von der Öffentlichkeit waren die Grundlage der Gründungen von Frauenvereinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Zahl der liberalen Frauenrechtlerinnen nahm ständig zu, ebenso die Zahl der Vereine.¹²⁰ Die Führerinnen der bürgerlichen Frauenbewegungen in Wien waren neben Marianne Hainisch, Marie Lang und vor allem Rosa Mayreder. Erste Bemühungen der bürgerlichen Frauenbewegung betrafen vor allem die berufliche Qualifikation der Frau und ihre Öffnung für die Arbeitswelt als Vorbedingung für deren ökonomische Selbstständigkeit sowie der Hochschulzugang für Frauen in Österreich 1887. Auch der Einsatz für das Frauenstimmwahlrecht, welches in Österreich 1911 durchgesetzt wurde, zählte zu ihrem Programm.

Die Bemühungen blieben nicht folgenlos in der kommerziellen Portraitfotografie, indem die Frau selbstbewusster in Erscheinung tritt. So zeigt die Frau im Bild von 1889, durch ihre Denkerpose, aufrechtes Sitzen und das aufgeschlagene Buch vor sich, eine Tendenz hin zu einem neuen Selbstverständnis des Frauenbildes in der Gesellschaft. In einer Fotografie der bekannten Wiener Frauenrechtlerin Rosa Mayreder mit ihrem Mann Karl Mayreder ist die angestrebte Gleichberechtigung von „Frau“ und „Mann“ bildlich fixiert, indem beide, Rosa und Karl, auf gleicher Höhe einander gegenüberstehen (Abb. 15).

Ebenso zeigte sich ein zunehmendes Aufbrechen der starken Geschlechtertrennung in Form der gegenseitigen Zuwendung am Familienfoto. So wendet sich Herr Schleifer im Foto datiert um etwa 1888-89 liebevoll seiner Frau und Familie zu (Abb. 16). Auf einem Querformat in Postkartengröße präsentiert sich die Familie aus Scheibbs in Niederösterreich im Atelier. Den Hintergrund bildet eine gemalte Kulisse. Dabei werden Architekturversatzstücke und Rankenwerk von Bäumen und Blumen sichtbar. Die Frau sitzt in Halbprofilsansicht zentral im Bild. Sie blickt nicht direkt zum/zur BetrachterIn, sondern oberhalb des Kameramannes hinweg. Mit ihrer linken Hand hält sie die kleinste Tochter an der Hand, die frontal stehend, angeschmiegt am Rock ihrer Mutter, direkt zum/zur BetrachterIn blickt. Hinter ihr steht ein kleiner Abstelltisch, auf dem die Mutter ihre rechte Hand abgestützt hat. Der Vater steht hinter dem Tisch und beugt sich liebevoll zu der Zweiergruppe von Ehefrau und Kind. Dabei stützt er beide Hände am Tisch ab. Rundum befinden sich die

¹²⁰ Folgende Ausführung vgl. HELPERSDORFER 1990, S. 46

weiteren Kinder der Familie. Links im Bild stehen die beiden Älteren. Die Tochter links außen steht in Standbein-Spielbein Stellung frontal zum/zur BetrachterIn gerichtet und schaut direkt in die Kamera. Dabei zieht sie mit ihren beiden Händen den Überrock ihres Kleides hoch, sodass er sich unterhalb des Kleides zusammenrafft. Rechts neben ihr steht in gleicher Fußstellung der älteste Bruder und Sohn der Familie. Er blickt direkt in die Kamera. In der rechten Bildhälfte befinden sich drei weitere Kinder. Der Sohn rechts außen hat die Hand an der Schulter seiner Schwester abgelegt. Durch seine Geste und seine lässige Schrittstellung wirkt er selbstbewusst. Anders seine Schwester neben ihm, deren Pose und Blick Schüchternheit und Zurückhaltung aufweisen. Beide blicken direkt in die Kamera und stehen im Gegensatz zu dem Bruder links, der in Richtung des Bodens schaut und so den Kontakt zum/zur BetrachterIn vermeidet. Hinsichtlich der Mimen und Posen der Figuren im Bild scheinen die starren Inszenierungen aufgehoben, was nicht zuletzt in der Weiterentwicklung der fotografischen Technik begründet ist.

Der entscheidende Schritt hin zu einer Verbesserung der Technik war das Trockenplattennegativ durch Gelatineemulsion¹²¹, anstatt wie bisher mit nasser Kollodiumschicht. Von nun an waren Momentaufnahmen in Sekunden-Bruchteilen möglich.¹²² Aber auch die Balgenkameras erfuhren in der Zeit um 1880 Verbesserungen durch erweiterte Verstellmöglichkeiten und eine genauere Justierung der Schärfeneinstellung.¹²³ Der Grundstein für das Festhalten der Bewegung im Bild war gelegt. In der Folge machten Eadweard Muybridge und Etienne-Jules Marey Bewegungsstudien zum Ausgangspunkt ihrer fotografischen Praxis, was sowohl in fotohistorischer als auch in naturwissenschaftlicher Hinsicht nicht ohne Folgen blieb (Abb. 17 und Abb. 18).¹²⁴

Hinsichtlich der Familienfotografie bedeutete dies, dass willkürliche und scheinbar zufällige Bewegungen der Figuren im Bild festgehalten werden konnten, ohne Unschärfe am Foto zu erzeugen. So wirkt das Hochziehen und Festhalten des Überrockes des Mädchens rechts im Bild der Familie Schleifer nicht geplant, sondern zufällig und anhand der verbesserten Technik ins Bild gebracht.

¹²¹ Verwendung der Gelatine – einem Extrakt aus tierischen Kollagenen – als Bindemittel für Silbersalze auf Glassplatten und später auf Rollfilm. Vgl. BAATZ 1997, S. 62

¹²² Vgl. BAATZ 1997, S. 58-59

¹²³ Vgl. BAATZ 1997, S. 61

¹²⁴ Zur Chronofotografie vgl. BAATZ 1997, S. 63-64

Kompositorisch bleibt das Einhalten der symmetrischen Anordnung auffallend, wobei die Geschlechterabfolge abwechselnd erfolgt und nicht in rechte und linke Bildhälfte unterteilt wird. Visuell erschließbar wird die Geschlechtspolarisierung und Differenzierung lediglich durch das Tragen einheitlicher Kleidung beim jeweiligen Geschlecht und nicht wie sonst durch einschlägige Posen. So tragen alle vier männlichen Personen im Bild einen Anzug aus demselben Stoff. Lediglich die Ausführung in der Machart variiert, indem zum Beispiel der älteste Sohn links im Bild eine Anzughose, der jüngste rechts allerdings eine Kniehose trägt. Das gleiche gilt für die drei Schwestern im Bild. Sie tragen ein Kleid aus demselben Stoff, wobei die älteste Schwester links außen eine andere Ausführung trägt. Die Mutter hat ein zu dieser Zeit gängiges, hochgeschlossenes Kleid an, mit Keulenärmeln und einem darunter geschnürten Mieder, sodass die Taille der Frau betont wird. Dazu trägt sie ihr Haar hochgesteckt. Die Verwendung von Attributen im Bild, die den Status der Familie verdeutlichen, bleibt aus. Lediglich deren Kleidung und Posen geben Auskunft über deren ständische Zugehörigkeit. Demnach wäre die Familie der Mittelschicht, also dem bürgerlichen Milieu zuzuordnen.

Hinsichtlich Norbert Elias' Modellierungsprozess der Gesellschaft zeigt sich zwar eine zunehmende Selbstbeherrschung durch Einnehmen von sozialen Rollen am Foto sowie die Nachahmung der unteren an der oberen Gesellschaft, doch hinsichtlich des Aufbrechens der Affektregulierung erfolgt der Mechanismus umgekehrt. Das Schaffen von Intimsphären und das Zeigen von Nähe drückte sich bildlich gesehen viel eher in Familien der bürgerlichen beziehungsweise Mittel- und Unterschicht aus (Abb. 11 und 16). In diesem Sinne handelt es sich um Norbert Elias' Verflechtungsvorgang, der den Gang des geschichtlichen Wandels bestimmt. So schreibt er:

„Pläne und Handlungen, emotionale und rationale Regungen der einzelnen Menschen greifen beständig freundlich oder feindlich ineinander.“¹²⁵

¹²⁵ Zit. n. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 324

4.4 FAMILIENPORTRAITS IN DEN 1890ER JAHREN

Die Aufnahme von dem Wiener Fotografen Ludwig Angerer ist um etwa 1890 entstanden und bildet das Ehepaar Weingärtner mit seinem Sohn ab (Abb. 19).¹²⁶ Die Familie wird auf einem Hochformat präsentiert. Das Bild zeigt links außen die Mutter, in der Mitte den Sohn und rechts den Vater. Die Figuren werden nicht ganzfigurig, sondern ausschnitthaft im Brustbild gezeigt. Das fotografische Brustbild in der kommerziellen Fotografie, das vor allem in den 1840er und -50er Jahren dominierte, erfuhr Ende des 19. Jahrhunderts, so Timm Starl, eine neuerliche Wiederbelebung.¹²⁷ Die Figuren werden in einem neutralen, leeren Raum platziert, um so von den nahsichtigen Gesichtern nicht abzulenken. In der Gesamtheit bildet das Format des Abzugs ein Rechteck, die Familie wird jedoch mittels einer Schablone in einer ovalen Rahmung präsentiert. Timm Starl stellt fest, dass in den 1890er Jahren bei der Ausarbeitung von Portraits Schablonen verschiedener Machart in Mode kamen. Solche Bilder — meist im Visit-, Cabinet- oder Postkartenformat — wurden bis zum ersten Weltkrieg verwendet.¹²⁸

Die abgebildete Familie verschmilzt durch die weiche ovale Umrahmung mit dem Hintergrund. Durch diese Bearbeitung des Fotos entsteht die etwas dunklere Fläche rund um die Personengruppe.

Alle drei Personen im Bild blicken nicht in die Kamera, sondern links vom Bildrand hinaus auf einen beliebigen Punkt. Der Blick aller drei Figuren in die Ferne könnte als Blick in die Zukunft gedeutet werden. Zudem hat der Blick eine heroische Wirkung. Dieser heroische Beigeschmack erinnert an Herrscherportraits früherer Jahrhunderte, wo der Blick in die Zukunft stellvertretend für die politische Zukunft des Landes fungierte. Der kostspieligen malerischen Portraittradition konnte bisher nur der Adel folgen, für das Bürgertum wurden erst mit der Erfindung der Fotografie derartige Portraits leistbar.

So findet die traditionelle Pose ihren Niederschlag im fotografischen Familienportrait der Familie Weingärtner. Die Eigentümlichkeit des Momenthaften in der Fotografie wird durch den Blick der Figuren in die Zukunft aufgelöst. Somit

¹²⁶ Folgende Identifizierung und Aussagen über die Personen basiert auf ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

¹²⁷ Vgl. STARL 1991, S. 100-101

¹²⁸ Ausführungen zu den Formaten bei STARL 2009, S. 19-26

offenbart das Foto nicht nur die augenblickliche Realität, sondern darüber hinaus beinhaltet das Bild eine weiterführende Bildaussage. Eine Bildaussage, die mit dem Rückbezug auf eine historische Pose den Aussagewert steigert. So verweist das Foto in formaler Hinsicht auf gegenseitige Beeinflussung von Malerei und Fotografie. Demnach fungiert die abgebildete Familie nicht nur zur bloßen Erinnerung an sie, sondern präsentiert sich zeitlich im Jetzt und hinsichtlich des Blicks im zukünftigen Geschehen. Der Moment der Zeitlichkeit kommt hier in zweierlei Hinsicht zum Tragen.

Der Kleidung nach liegt die Annahme nahe, dass die abgebildeten Personen dem bürgerlichen und angrenzendem großbürgerlichen Milieu angehörten. Zudem stammt die Fotografie vom Haus- und Hoffotografen der kaiserlichen Familie Ludwig Angerer. Die Wahl des renommierten Fotografen zeugt vom Wohlstand der Familie.

Der ernste und starre Blick erfährt eine Lockerung hin zu einem angedeuteten Lächeln. Somit werden vereinzelt individuelle Züge der Familienmitglieder deutlich. Auch durch die gleichartige Präsentation von Mann und Frau lassen sich keinerlei hierarchische Strukturen ableiten. Insofern zeigen sich im kommerziellen fotografischen Familienportrait Tendenzen hin zur Geschlechtsangleichung. Die bildliche Gleichstellung des männlichen und weiblichen Geschlechts zeugt vom gesellschaftlichen Umdenken hinsichtlich traditioneller Geschlechter- und Familienstrukturen. Die soziokulturellen und politischen Umwälzungen durch das Auftreten der Frauenbewegungen in Österreich sind in bildlicher Hinsicht subtil erkennbar.

Wie bereits erwähnt, bekamen Kinder im Zuge der Umwälzung familiärer Strukturen und durch die Herausbildung der Kernfamilie vermehrt Aufmerksamkeit. Diese Bestrebungen sind an der vergrößerten Anzahl der Fotografien abzulesen, auf denen Kinder als alleiniges Bildmotiv fungieren. Die Kinder der Familie Rothschild — eine der bedeutendsten Bankiersfamilien Europas — wurde eine derartige Aufmerksamkeit zuteil. In geordneter Reihung sind die Kinder am Foto um etwa 1890-95 im Atelier zu sehen (Abb. 20).

Als Hintergrundkulisse dient gemaltes Rankenwerk und Architekturversatzstücke, kombiniert mit der Ausstattung des Ateliers, in dem links und rechts ein Holzgeländer hereinragt. Hinter dem Geländer rechts im Bild ist eine Holzwand mit zwei kleinen rechteckigen Öffnungen aufgestellt. Vor der Gesamtkulisse

befindet sich eine Holzstiege auf der die Kinder sitzen: Links außen sitzt Oskar Ruben, das jüngste Mitglied der Familie. Er wird umarmt von seinem älteren Bruder Alphonse rechts neben ihm. Dabei streckt Alphonse seine Beine aus, wo sein Tennisschläger aufliegt. Rechts neben den beiden eine Stufe unterhalb sitzt Valentine Noemi, die einzige Schwester. Mit überkreuzten Beinen blickt sie zum/zur BetrachterIn. Mit etwas Abstand sitzt rechts neben ihr Louis Nathaniel. Ebenfalls mit überkreuzten Beinen und einem Hut auf dem rechten Knie abgelegt blickt er zum/zur BetrachterIn. Rechts neben ihm auf einer Stufe dahinter sitzt ein weiterer Bruder Eugene Daniel. Er hält einen Hut in der rechten Hand und blickt vom rechten Bildrand hinaus, sodass sein Gesicht im Halbprofil zu sehen ist. Neben ihm befindet sich — als einziger stehend im Bild — sein ältester Bruder George Anselm Alphonse. Mit überkreuzten Beinen und einem Tennisschläger in der rechten Hand blickt er direkt in die Kamera. Die Pose wirkt lässig, was durch das Abstützen der linken Hand in der Taille betont wird.

Oscar, der Jüngste, trägt Mädchenkleidung. Zu dieser Zeit war es durchaus üblich, keine Unterscheidung des kindlichen Geschlechts mittels Kleidung zu vollziehen. Die äußere Differenzierung erfolgte nach den ersten Lebensjahren. Alphonse links und Georg rechts im Bild tragen Freizeitkleidung, eine weiße Tenniskluft mit dazupassenden Freizeitschuhen. Valentine links vorne hat ein weißes Kleid an mit Rüschen am Kragen und am Rock. Dazu passend trägt sie dunkle Halbschuhe mit Riemen und weißen Söckchen. Ihr Bruder Louis rechts neben ist in einer ländlichen Tracht mit kurzer Hose und hochgeschlossenen Schuhen gekleidet. Eugene rechts hinter ihm hat ein Kostüm mit Matrosenkragen an. Die Attribute der beiden Tennisschläger sowie deren dazupassende weiße Kleidung sind Zeichen für die Freizeitgestaltung adeliger Kinder. Noch heute ist der Tennissport, ähnlich dem Golfsport, ein Phänomen in adeligen Kreisen. Somit gibt dieses Attribut Auskunft über den Stand der Familie.

Allgemein wird eine sehr lockere und freie Figurenanordnung angestrebt, was für den modernen Zeitgeist der Familie Rothschild sprechen könnte. Kompositorisch sind die Figuren in zwei Gruppen aufgeteilt. Links im Bild gruppieren sich Oskar, Alphonse und Valentine. Rechts im Bild formieren sich Louis, Eugene und Georg zu einer Gruppe zusammen. Grundsätzlich weisen die Kinder untereinander keinerlei Bezug auf. Alphonse allerdings zeigt durch die umarmende Geste gegenüber Oskar, dem jüngsten Mitglied der Familie, seine Fürsorge. Alle

anderen Personen im Bild stehen — erkennbar an Blick und Pose — für sich alleine. Die starren, ernsten und stereotypen Gesichtsausdrücke scheinen aufgehoben. Nicht zuletzt ließen die Technik des Fotografierens und die verkürzten Verschlusszeiten zu, individuelle Gesichtszüge festzuhalten. Der stereotype Ausdruck erfährt ein Aufbrechen hin zur Individuation.

Louis, rechts vorne am Foto, wirkt besonders selbstbewusst. Allein sein Blick verrät seine führende Position innerhalb der Geschwisterhierarchie. Er ist jener, der die Familientradition ab 1911 weiterführt und die Bankangelegenheiten in Wien übernehmen sollte. Demgegenüber wirkt der Blick Valentines — der einzigen weiblichen Person im Bild — zurückhaltend. Die beiden zentralen Figuren im Vordergrund verweisen auf eine Inszenierung im Sinne der Geschlechtspolarisierung. Nicht nur der Blick offenbart die gegensätzlichen Geschlechtscharaktere, sondern auch die helle und dunkle Kleidung und deren Distanz dazwischen machen auf die Geschlechtertrennung aufmerksam. Allen modernen Tendenzen zum Trotz offenbart die Fotoinszenierung eine Konstruierung der traditionellen Geschlechtscharaktere. In diesem Sinne erfolgt die soziale Anerkennung — die im kommerziellen fotografischen Familienportrait unweigerlich angestrebt wird — durch die Inszenierung der Geschlechterdisposition. Die Heterosexualität wird als Stereotyp in Szene gesetzt. Die Trennung der Geschlechtscharaktere erweist sich im kommerziellen Familienportrait als Akt sozialen Handelns. In diesem Sinne schreibt Karin Hausen:

„Vielmehr orientiert sich soziales Verhalten an kulturell vorgegebenen Verhaltensmustern, deren Einhaltung durch sozialen Konsens [...] kontrolliert wird.“¹²⁹

Die Forcierung der Geschlechtscharaktere und ihre Verankerung in der Gesellschaft in Form kultureller Performanzen (Familienfotografie) tragen bei zur Produktion der Geschlechtsnormativität und zeigen den Ausschluss einer Vielfalt der Geschlechteridentitäten. Das Zeigen der heterosexuellen Norm und Orientierung ist oberstes Paradigma im fotografischen Familienportrait. Andernfalls wäre das Familienportrait als solches in Frage gestellt.

¹²⁹ Zit. n. HAUSEN (1976) 2001, S. 163

Auch im Foto von 1895 blicken die drei Personen nicht in die Kamera, sondern auf beliebige Punkte außerhalb des Bildraumes (Abb. 21). Mittels eines hochformatigen Fotos präsentiert sich die Familie bestehend aus dem Wiener Ehepaar Haimann und dessen Tochter im Atelier.¹³⁰ Der Hintergrund besteht aus einem neutralen Weiß, dabei ist rechts und links gemaltes Rankenwerk erkenntlich. Ein Detail der Hintergrundwand links unten zeigt, dass es sich hier um eine verschiebbare Kulisse handelt, ähnlich den Bühnenkulissen im Theater. Links ragt schräg in die Bildtiefe eine Balustrade herein, auf welcher der Vater und Ehemann der Familie sitzt. Er ist in Dreiviertelansicht zu sehen und blickt zum rechten Bildrand hinaus. Seine beiden Beine hängen locker vor der Balustrade herunter. Sein rechter Fuß liegt auf einer Vorrichtung auf, so dass eine ungewollte Bewegung im Moment der Aufnahme verhindert wird. Rechts neben ihm steht seine Tochter, die sich mit ihrem Arm am rechten Bein ihres Vaters abstützt. Rechts daneben sitzt die Stiefmutter des Mädchens auf einem Stuhl. Sie befindet sich schräg ihrem Ehemann zugewandt. Mit zusammen gefalteten Händen blickt sie vom linken Bildrand hinaus ins Leere. Die Frau im Bild trägt ein langes, dunkles Kleid mit modischen Keulenärmeln. Am Hals hochgeschlossen ist das Oberteil rund um Dekolleté und Schultern mit einem weißen Seidenkragen versehen. Ihre Haare sind zu einem Schopf zusammengebunden. Ihre Stieftochter links neben ihr hat ein weißes Kleid an. Ebenfalls am Hals hochgeschlossen ist es in der Taille mit einer dunklen Schleife zusammengebunden. Synonym zu ihrer Stiefmutter trägt sie das Haar hochgesteckt zu einem Schopf. Die Kleidung vom Vater besteht aus einer Uniform. Laut mündlicher Quelle hatte er die Position eines Oberst inne.¹³¹ Zur Uniformierung in fotografischen Abbildungen ist hinzuzufügen, dass sich in den 1840er und 50er Jahren nur die obersten Ränge des Militärs fotografieren ließen. Erst ab den 1870er Jahren ließen sich gelegentlich Soldaten portraituren. Grundsätzlich trugen im 19. Jahrhundert nicht nur die Polizei und die Feuerwehr derartige Monturen, sondern auch Beamte im Staatsdienst.¹³² Die Uniformierung diente zur Berufsidentifizierung, so auch im fotografischen Bild. Hauptaugenmerk gebührt dem Mann im Bild, dessen besonderer sozialer Status durch die Uniformierung betont wird. Auffällig ist dabei seine lässige Sitzhaltung,

¹³⁰ Zu Anton Haimann vgl. Abbildung 13

¹³¹ ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

¹³² Vgl. STARL 2009, S. 113

die eine Abkehr der gängigen Habt-Acht-Stellung beinhaltet. Die lockere Pose durch das Herunterhängen der Füße an der Balustrade lässt ihn weniger streng erscheinen, was durch den direkten Körperkontakt mit seiner Tochter betont wird. Die auffallend zuneigende Geste der Tochter gegenüber ihrem Vater im Bild zeigt deren leibliche Verbindung und Zusammenhalt, während die Stiefmutter und Ehefrau durch ihre sitzende Position rechts im Bild isoliert von der Zweiergruppe erscheint. Außerdem wirkt ihre Pose im Vergleich zu den anderen beiden Personen streng und distanziert. Der Eindruck wird durch das Abwenden ihres Kopfes vom/von der BetrachterIn und ihren leeren Blick in Richtung des linken Bildrandes betont. Sie nimmt so keinerlei zwischenmenschlichen Bezug auf, weder zum/zur BetrachterIn, noch zu ihrem Ehemann oder ihrer Stieftochter. Die Stereotypisierung der „Frauenfigur“ (sitzende Haltung, indirekter Blick, geschlossene Beine und Hände) wird durch das bewusste Einnehmen ihrer Rolle ersichtlich. Der sichtbare Präsentiergestus schafft eine Distanz zum/zur BetrachterIn. Anders Vater und Tochter im Bild, die durch ihre lockere Haltung und zwischenmenschliche Verknüpfung eine Nähe zum/zur BetrachterIn schaffen. Sie sind einander zugewandt, blicken allerdings in gegensätzliche Richtungen. Trotzdem kommt ein indirekter Blickkontakt der beiden zustande, indem die Weiterführung der Blicke eine Kreuzung außerhalb des Bildraumes ergibt. Eine zwischenmenschliche Verkettung der beiden erfolgt in doppelter Hinsicht. Einerseits durch deren Körperkontakt und andererseits durch deren indirekten Blickkontakt. Die besonders innige Beziehung von Vater und Tochter wird im Bild anschaulich. Eine vertraute Verbindung zwischen dem Ehepaar wird für den/die BetrachterIn nicht spürbar. Ebenso erscheint die Beziehung zwischen Mutter und Stieftochter distanziert. Zusammenfassend verrät die Analyse des Blicks einiges über die innerfamiliären Beziehungen. Während in der zuvor behandelten Fotografie alle Familienmitglieder in dieselbe Richtung blicken und dadurch deren Familienzusammenhalt veranschaulicht wird (Abb. 19), sind durch die Verschiedenheit der Blickrichtungen als auch durch das Einnehmen der Posen in diesem Foto familiäre Spannungen sichtbar, die nicht bewusst, sondern unbewusst mit ins Bild übersetzt wurden (Abb. 21).

4.5 FAMILIENPORTRAITS UM 1900

Das Verharren im Präsentieren wird anschaulich anhand drei anonymer Personen einer Fotoaufnahme um 1900 (Abb. 22). Die Fotografie stammt von H. Franze, einem Fotografen, der seinen Sitz in Ybbs an der Donau in Niederösterreich hatte. Der Abzug wurde auf einem im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Untersatzkarton aufgeklebt. Der Karton diente dazu, der stark biegsamen Fotografie Halt und Schutz zu geben. Ausstattung und Aussehen der Untersatzkartons waren modischen Trends unterworfen und variierten in Farbe von Karton und Aufdruck sowie Form und Farbe des Abzugs.¹³³

Der Abzug sowie der Untersatzkarton dieser Fotografie sind braun-gelblich. Allerdings sind durch Lagerung und Abnützung dementsprechende Verfärbungen erkenntlich. Der Karton ist unten mit einer Prägung versehen, die den Namen des Fotografen und den Ort enthält. Die Schrift, verziert mit einem Rankenwerk, ist in Gold ausgeführt. Ein Emblem in der Mitte zeigt einen Fotoapparat. Die Prägung zur Identifizierung des Ortes und des Fotografen ist gleichzeitig ein optisches Erkennungsmerkmal. Auch die Rückseite wurde mit Namen und Ort des Fotografen versehen.

Die drei Personen stehen im Atelier aufgereiht vor einer weißen Wand. Alle drei blicken direkt in die Kamera. Rechts im Hintergrund befindet sich ein Vorhang. Im Vordergrund links steht ein Beistelltisch mit weißer Spitzentischdecke und einer bestückten Blumenvase.

Genauer gesagt handelt es sich hier nicht um ein Familienportrait im traditionellen Sinne, sondern um ein familiäres Ereignis, nämlich um die Firmung des Jüngsten im Bild. Der Firmling steht zentral im Bild und blickt in Standbein-Spielbein-Stellung direkt in die Kamera. Dabei hält er seinen rechten Arm abgewinkelt, so dass er mit seiner Hand in die Knopfleiste der Anzugjacke greift, eine gängige männliche Pose auf fotografischen Portraits des 19. Jahrhunderts. Links hinter ihm steht sein Firmpate. Mit seiner rechten Hand abgestützt am Beistelltisch, umfasst er mit seinem linken Arm den Firmling, indem er die Hand auf dessen Schulter legt. Beiden wurde das Firmsträußchen angesteckt, was deren neu gewonnene Partnerschaft symbolisiert. Rechts daneben steht die Mutter des Firmlings. Sie hält in der linken Hand ein Gebetsbuch und blickt direkt

¹³³ Vgl. STARL 2009, S. 27

in die Kamera. Sie trägt eine für diese Zeit adäquate ländliche Tracht, bestehend aus Rock, Jacke und einer Kopfbedeckung einem Tuch, das nach hinten zurechtgebunden wurde. Ein weiteres Tuch umschließt mit einem Knoten ihren Hals. Zudem trägt sie eine Halskette mit einem Kreuz. Sowohl die Halskette als auch das Gebetsbuch in der Hand zeugen von dem zuvor stattgefundenen kirchlichen Anlass.

Laut Timm Starl waren Fotografien im Atelier von Personen in Tracht eher ungewöhnlich, denn auch die ländliche Bevölkerung bevorzugte im Atelier das üblich städtisch-bürgerliche Ambiente und passte sich dem in der Kleidung an.¹³⁴ Abgesehen von wohlhabenden Zeitgenossen suchten die Landbewohner bis in die 1890er Jahre selten einen Fotografen auf. Dass sie in Tracht posierten, geschah meist nur im Zusammenhang mit kirchlichen und anderen öffentlichen Feierlichkeiten.

Das gemeinsame Auftreten von Firmkind und Pate verweist auf den neu gewonnenen Familienzuwachs, der durch die Mutter im Bild gewährt wird. Sie fungiert als Zeugin der neuen Verbindung ihres Sohnes. Der Bund wird verdeutlicht durch die beschützende und wohlwollende Geste des Firmpaten, indem er seine Hand auf die Schulter seines Firmlings legt. Allerdings sagt die Pose selbst nichts über deren reale Beziehung zueinander aus. Die Haltung ist Resultat der stereotypen Inszenierung des Anlasses. Im Moment der Aufnahme dient die zuneigende Haltung der Präsentation und ist gleichzeitig Beweismittel der Patenschaft.

Mit dem Aufkommen der Fotografie wurde das Bedürfnis im Menschen erweckt, einschneidende Erlebnisse festzuhalten, indem sie nicht nur zur Erinnerung dienten, sondern auch als Beweismittel galten. Nicht zuletzt gehörten dazu die traditionellen Anlässe eines heranwachsenden Christen. Vor allem am Land wurden die kirchlichen Anlässe auf besondere Weise zelebriert. Sie stellten für sie eine Abwechslung zum Alltag der heimischen Landwirtschaft dar. Der Kirchgang war gleichzeitiger Gang in die Öffentlichkeit als Ort des Austausches und der Kommunikation. Es handelt sich dabei um jenen Ort, an welchem konventionalisiertes und ritualisiertes Handeln forciert wurde.

Die Konventionalisierung und Ritualisierung wird im Atelier auf die Spitze getrieben. Die dabei entstehende Diskrepanz zwischen dem wirklich Erlebten der

¹³⁴ Folgende Ausführung vgl. STARL 2009, S. 111

Figuren und ihrer bewussten Inszenierung im Atelier wird für den/die BetrachterIn im Bild spürbar. So wird die rituelle Alltagspraxis der Firmung in einer unwahren Umgebung — auf der Bühne des Ateliers — dargestellt. Beim Betrachten wird dabei das stereotype Verhalten spürbar, welches nach Stanley Tambiah eine indirekte Wirkung nach sich zieht, denn es codiert nicht Intentionen, sondern Simulationen von Intentionen.¹³⁵ Hinsichtlich des Rituals meint er folgendes:

*„Das Ritual ist nicht ein Ausdruck von Gefühlen, sondern eine disziplinierte Wiederholung der richtigen Einstellung.“*¹³⁶

Das Zeigen der „richtigen Einstellung“ ist hinsichtlich der Familienportraits besonders relevant. So gebraucht die Familie das Atelier als Kommunikationsforum, indem sie sich in eine für sie sinnvolle bildliche Tradition stellt. Somit ist ihre Akzeptanz und ihr Zusammenhalt in der Gesellschaft gewährleistet und ihr Platz innerhalb der Gemeinschaft gesichert, denn im Atelier als Ort sozialer Aushandlungspraxis werden Aufführungen des Alltags, wo sich Selbstbilder, Beziehungen und Bedeutungen konstituieren, dargestellt und für die Gesellschaft legitimiert.¹³⁷ Das Atelier als Ort alltäglicher Familien – und Selbstinszenierung biete Zusammenhänge mit einer Theateraufführung.¹³⁸ Insofern wird anhand der Praxis der Familienfotografie als „cultural performances“ der konstruierbare Charakter von „Familie“ deutlich. Demzufolge wird im Atelier ein anerkannter Darstellungsmodus darüber geschaffen, wie „Familie“ sein soll, also wird die Wirklichkeit der jeweiligen Familie hergestellt, was generationsübergreifend Wirkungen nach sich zieht.

So beinhaltet das Familienfoto der Firmung den Zweck der traditionellen Wertevermittlung. Das Bewusstsein dieser impliziten Wertevermittlung von Familienfotografien ermöglicht einerseits, diese neu für sich zu adaptieren und andererseits sie durch neue zu ersetzen. Es ermöglicht die Konstruktion eines eigenen Familienbildes. Familienfotografien dienen als Kommunikationsmittel innerhalb nachfolgender Familiengenerationen.

¹³⁵ Vgl. TAMBIAH 2002, S. 219

¹³⁶ Zit. n. TAMBIAH 2002, S. 221

¹³⁷ Soziales Handeln im Alltag als performativ vgl. RENNER UND LAUX 2006, S. 134

¹³⁸ Zum Zusammenhang von Theateraufführungen und cultural performances vgl. RENNER UND LAUX 2006, S. 134

Die stereotypen Atelierinszenierungen wurden zum Teil bei Fotoaufnahmen im Freien beibehalten. Nicht selten reisten Atelierfotografen umher, um ihr Geschäft zu verbessern, indem sie den ländlichen Familien Fotografien und Erinnerungsbildnisse ihrer Selbst und des Hauses verkauften. Außerdem war ein Fotoapparat für die normale Bevölkerung noch nicht leistbar, obwohl Neuerungen auf dem Gebiet mit George Eastman und seiner Kodak-Kamera im Gange waren, denn seine Schnappschusskamera mit integriertem Rollfilm, die 1888 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, war ein einschneidender Punkt für die Popularisierung der Fotografie.¹³⁹ Bekannt wurde Eastman mit seinen Verkaufsschlager *„You press the button. We do the rest“*, denn im Kauf der Kamera war das Entwickeln und die Herstellung von Abzügen inbegriffen.¹⁴⁰

Trotzdem war vor allem für die Landbevölkerung das Medium der Fotografie noch nicht zugänglich. Wanderfotografen sahen darin ihr Geschäft. Das bäuerliche Ehepaar auf dem Foto um 1900 wurde im Freien von dem Wiener K. Gutmann aufgenommen (Abb. 23). Nachweisbar ist der Bildautor durch die Schrift auf der Rückseite als auch auf der Vorderseite des Kartons (Abb. 23 und 24).

Trotz Freilichtaufnahme erinnert die Komposition an eine Atelieraufnahme, durch Beibehalten des neutralen, hellen Hintergrundes und das Motiv des Rankenwerks, welches rechts hinten durch einen Baum hereinragt. Dem entspricht die oftmals gemalte Kulisse im Atelier. Auch die steife Anordnung der Personen wurde beibehalten, denn es wurde nicht eine Tätigkeit aus dem Leben der Menschen gezeigt, sondern ein bewusst inszenierter, idealer Moment. Der auffallend weiße Bereich links im Hintergrund der Fotografie ist vermutlich das Resultat einer Nachbearbeitung am Negativ, um die Figuren im Vordergrund hervorzuheben.

Die Frau trägt eine ländliche Tracht, welche ihre Herkunft aus dem Raum Niederösterreich nachweisbar macht. Das Ehepaar steht auf einer Wiese, links die Frau in Tracht, rechts der Mann im Anzug. Er trägt ein Gilet mit einer Taschenuhr eingesteckt. Beide blicken direkt zum Fotografen. Ihre Zusammengehörigkeit wird durch das Einhängen der Frau in der rechten Armbeuge des Mannes suggeriert.

¹³⁹ Zu George Eastman vgl. BAATZ 1997, S. 65-66

¹⁴⁰ Vgl. BAATZ 1997, S. 66

Zudem soll hier erwähnt werden, dass das bäuerliche Familien- und Eheleben sich im Vergleich zum bürgerlichen Milieu unterschied, denn am ländlichen Hof waren die Frauen im Gegensatz zur städtischen Gesellschaft in das Arbeitsleben involviert. Das Verrichten nicht körperlicher Arbeit etablierte sich im Besonderen bei Frauen aus bürgerlichen Kreisen, deren Funktion vor allem in der Übernahme ihrer Mutterrolle liegen sollte.¹⁴¹ Damit einher ging der Ausschluss der Frauen von der Öffentlichkeit. Die Zuordnungskriterien von „innen“ und „außen“ sind nahezu bis heute weiblich und männlich gekennzeichnet. Es handelt sich dabei um die Konstruktion von Geschlechtscharakteren, die sich bis heute auswirken. Die Etablierung von Frauen- und Männerberufen ist eine Folge davon.

„Die Entwicklung der Krankenpflege zum bürgerlichen Frauenberuf korrespondiert deshalb nicht zufällig ein Prozess der „Verweiblichung der Frauen“, der im Nachhinein die Plausibilität der Analogiebildung [von Beruf und Geschlechtscharaktere] zu beweisen scheint.“¹⁴²

Geschlechtsspezifisch hinsichtlich der Familienfotografie heißt das folgendes: Nach Pierre Bourdieu ist einer der wichtigsten Faktoren der fortlaufenden geschlechtlichen Arbeitsteilung die Konstante des *Habitus*, nämlich die Einverleibung der Eigenschaften in den Körpern in Form von Gesten, Körperhandlungen, Blicken, der Sprache und dem Handeln als „weiblich“ und „männlich“. Die Vermittlung der Prinzipien von „männlich“ und „weiblich“ - „innen“ und „außen“ erfolge unbewusst und entziehe sich jeglicher Kontrolle oder bewussten Korrektur, so Pierre Bourdieu.¹⁴³ In Anlehnung an Judith Butler erzeugen die Akte und Gesten der Figuren am Portrait die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität.¹⁴⁴ So sieht sie umgekehrt die Aufhebung der traditionellen Geschlechterordnung in der parodistischen oder subversiv-wiederholten Performanz der Geschlechteridentitäten im Sinne einer Geschlechterverwirrung.¹⁴⁵ Daran schließt die Künstlerin Cindy Sherman an, die durch ihre stereotypen Geschlechtsinszenierungen auf die jeweilige Künstlichkeit

¹⁴¹ Die Entfremdung und verachtungsvolle Abwertung der körperlichen Arbeit der gehobenen bürgerlichen Frauen verschärfte die Klassengesetze – sozial niedrig gestellte (Dienstmädchen und -boten) übernahmen die Arbeit. Vgl. WEBER-KELLERMANN, S. 123

¹⁴² Zit. n. WETTERER 2004, S. 128

¹⁴³ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 165

¹⁴⁴ Vgl. BUTLER 1991, S. 200

¹⁴⁵ Vgl. BUTLER 1991, S. 61

und Machbarkeit der Geschlechtidentität hinweist. Der Blick des/der BetrachterIn wird bei Shermans Bilder „irritiert“ und im Sinne Butlers „verwirrt“.¹⁴⁶

Insofern bietet das Verständnis der Bildung unserer Kultur- und Geschlechtskonstitution anhand performativer Akte ebenso die Möglichkeit der Veränderung von kulturellem Annahmen und Mustern.

„Die Geschlechtsidentitäten können weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Als glaubwürdige Träger solcher Attribute können sie jedoch gründlich und radikal unglaubwürdig gemacht werden.“¹⁴⁷

Die Geschwister Rothschild im Alter ihrer Jugend zeigt das Foto entstanden um 1900 (Abb. 25). Auf einer hochformatigen Fotografie sind die Rothschildkinder im Kreis angeordnet. Als Kulisse im Atelier diente eine Wandvertäfelung. Die Wandvertäfelung bildet einen fensterartigen Ausschnitt mit einem Geländer. Der Ausschnitt fungiert im Bild als Terrasse, wo die beiden Brüder Louis und Oscar platziert sind. Beide zeigen eine lockere Haltung, indem Louis mit eingesteckten Händen in seinen Hosentaschen lässig an der Wand lehnt und Oscar seinen linken Arm bequem am Geländer abstützt. Sie blicken beide mit fröhlichem Gesichtsausdruck in die Kamera. Vor der Brüstung befinden sich die anderen drei Geschwister. Links im Vordergrund steht Valentine, die einzige Schwester. In Dreiviertelansicht hat sie ihre rechte Hand in die Taille gelegt und stützt ihre linke Hand am Fuß der Brüstung ab, so dass sie in leichte Rückenlage gerät. Sie blickt nach unten zu ihrem Bruder Alphonse, der auf einem Sessel sitzt, sich vom/von BetrachterIn abwendet und zu ihr blickt. Dabei hat er lässig die Beine überkreuzt sowie seine Hände in die Hosentaschen gesteckt. Hinter ihm steht sein Bruder Eugene. Dieser blickt ebenfalls in Richtung seiner Schwester Valentine. Selbstbewusst in breiter Beinstellung und mit in den Jackentaschen eingesteckten Händen präsentiert er sich in ländlicher Tracht: Hut mit Gamsbart, Hirschknöpfe sowie die traditionelle Kniehose mit Stutzen verweisen auf die Jagdkleidung. Besonders in gehobenen Kreisen war die jägerische Tätigkeit verbreitet. Die Ergatterung der Tiertrophäen, wie Hirschgeweihe, fungierte als Prestigeobjekt und wertete den männlichen Status auf. Sie wurden in den Salons

¹⁴⁶ Weitere Ausführungen zu Cindy Sherman im Kapitel 5.1.

¹⁴⁷ Zit. n. BUTLER 1991, S. 108

und Wohnungen neben den Familienbildnissen zur Schau gestellt. Auch Oscar rechts im Bild und Alphonse sitzend im Vordergrund tragen volkstümliches Gewand, erkenntlich an den Hirschknöpfen. Louis links oben hingegen erscheint im stattlichen Anzug, welcher seiner Funktion der zukünftigen Übernahme des Rothschildschen Unternehmertum 1911 gerecht wird. Sein selbstbewusstes Lächeln und seine lockere Haltung zeigen die Loslösung der starren Pose in fotografischen Portraits. Die unbefangene Pose resultiert einerseits aus dem Fortschritt der Fototechnik durch verkürzte Verschlusszeiten, andererseits auch aus der offenen und modernen Lebenseinstellung der Familie Rothschild. Die aufbrechende Offenheit in der Darstellung der Rothschildkinder steht im Zusammenhang mit der weltoffenen Erziehung der Eltern als Unternehmerpaar. Das Wirken der Familie Rothschild, bekannt für ihr groß angelegtes Unternehmertum und ihr soziales Engagement, stützte sich auf ihr Netzwerk innerhalb Europas. Die einfältige Sicht des bürgerlichen Terrains und der Rückbezug auf die eigenen vier Wände waren im Aufwachsen der Unternehmerkinder weniger vorhanden.

Die Erfahrung und das Aufwachsen in der unternehmerischen Familie bereitet Louis auf seine Aufgabe innerhalb der Familie vor, eine Erfahrung, die durch Haltung, Geste und Blick subtil im Bild sichtbar wird. Es handelt sich um jene Erfahrung, die sich nach Pierre Bourdieu im *Habitus* manifestiert und inkorporiert.¹⁴⁸ Ursula Rao beschreibt *Verkörperungen* und ihre Anwendung der Akteure im Alltagsleben als eine Kombination aus strukturiertem und strukturierendem Handlungswissen (Habitus) und der Erzeugung von Handlungs- und Denkschemata im performativen Vollzug.¹⁴⁹ Hinsichtlich der Anordnung und Darstellung der Figuren im fotografischen Familienportrait heißt das, dass es sich um implizite Wissensbestände der Familienmitglieder handelt, die im Handlungsmoment (im Atelier) hergestellt, aktualisiert und weitergeführt werden. Konkret zeigt Louis` Figur die implizite Aneignung stereotypgestützten Wissens.¹⁵⁰ Anhand dieses Wissens scheint die Familienaufstellung keinesfalls willkürlich. Die oberste Stellung von Louis im Bild ist Teil der unternehmerischen Familienprogrammatisierung.

¹⁴⁸ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 165

¹⁴⁹ Vgl. RAO 2006, S. 16-17

¹⁵⁰ Vgl. ECKES 2004, S. 165-166

Darüber hinaus zeigt die Figur Valentine im Bild einiges über gesellschaftliche und familiäre Vorgänge. In selbstbewusster Pose steht sie im Bildvordergrund und blickt zu ihrem sitzenden Bruder Alphonse. Ihre nicht sitzende Position als Frau tritt als innovatives Moment in Erscheinung und gibt Auskunft über die allmähliche selbstbewusste Haltung der Frau in der Öffentlichkeit. Auch modetechnisch prägte ein neues Bild die Frauen. Kleidung wurde für Frauen funktionaler, da sie sich zunehmend in der Öffentlichkeit bewegten, Sport trieben, reisten und vermehrt Berufe ausübten.¹⁵¹ Damit änderten sich die Vorstellungen von Schönheit. Bombastischer Aufputz galt als weniger elegant, und schlichere Linien kamen in Mode. So zeigt Valentines Kleidung die neue Schlichtheit sowie die Befreiung der Einengungen wie vormals das Korsett. Durch die neuen modischen Silhouetten kam ein anderes Bild von den Geschlechtern zum Ausdruck. Insofern erfuhr das „Frauenbild“ eine allmähliche Angleichung zum Männerbild, indem die Geschlechtertrennung nicht mehr derart stark forciert wurde. Dementsprechend ist sowohl die schlichere, bequemere und männlichere Kleidung, als auch die stehende Position Valentines im Bild zu verstehen.

Valentines Vorbildrolle als Frau der Unternehmerfamilie Rothschild soll hier erwähnt werden, denn ihre Haltung, Geste und Kleidung zeigen ein neues selbstbewusstes und befreites Frauenbild am Beginn des 20. Jahrhunderts. Insofern erfährt die ständige Wiederholung der Geschlechterdifferenz einen Abbruch und tritt als innovatives Moment im Bild hervor. Anhand Valentines Figur zeigt sich die Formbarkeit und geringfügige Umkonstruierung des weiblichen Geschlechts. Zunehmend männliche Eigenschaften werden ebenso als weiblich in der Gesellschaft anerkannt. Maßgeblich an dieser Geschlechtskonstitution ist über das äußere Erscheinungsbild hinaus vor allem die Einverleibung geschlechtsspezifischer Eigenschaften in Form des Habitus. In diesem Sinne erzeugt die geringfügige Änderung des habituellen Verhaltens eine neue Geschlechtsidentität. Judith Butlers performativer Charakter der Geschlechtsidentität kommt so zum Vorschein.¹⁵² Mit der Bewusstwerdung des habituellen Verhaltens und seiner Anwendung in einer neuen Performanz rückt

¹⁵¹ Folgende Ausführung vgl. LEHNERT 2003, S. 117

¹⁵² Vgl. BUTLER 1991, S. 49

die Vielseitigkeit der Geschlechteridentitäten in den Vordergrund, welche die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ zunehmend in Frage stellt.¹⁵³

Dahingegen bleibt die traditionelle Rollenaufteilung des stehenden Mannes im Hintergrund und der sitzenden Frau im Vordergrund im Foto von 1900, aufgenommen im Atelier von Ida Sabo in Wien, erhalten (Abb. 26).

Ein gemalter, neutraler Hintergrund mit einem Vorhang und Fensterausblick bildet die Folie für die Familienanordnung. Im Zentrum der Atelierszenerie steht der Tisch. Rund um diesen wurden die Familienmitglieder angeordnet. Das jüngste Mitglied der Familie befindet sich auf dem Tisch und wird von seiner Mutter, die rechts neben ihm auf einem Stuhl sitzt, gehalten. Rechts steht der älteste Sohn. Im Hintergrund platzierte sich der Ehemann und Vater der Familie. Er stützt seine linke Hand an der Rückenlehne des Stuhls seiner Ehefrau ab und legt seinen rechten Arm um seine Tochter, die auf der Bank steht. Das Mädchen lehnt sich zurück an die Schulter ihres Vaters. Vor ihm sitzt auf der Bank ein weiterer Sohn der Familie. Während er mit seiner linken Hand die Armlehne der Bank umgreift, hält er in seiner rechten Hand das vor ihm stehende Spielrad, ein beliebtes Spielzeug in adeligen Kreisen. Nicht nur das Spielrad, sondern vor allem das Fahrrad, erfuhr in dieser Zeit die Hochblüte in Sachen Freizeitbeschäftigung. Vor allem im Zuge der Industrialisierung und der Arbeitsteilung, sowie dem Verbot der Sonntagsarbeit ab den 1870er Jahren, stellte das Radfahren eine willkommene Abwechslung dar.¹⁵⁴ Demnach symbolisiert das Spielrad und in weiterer Folge ebenso das Fahrrad auf Fotografien die neu gewonnene Freizeit, denn die neue Unterteilung in Arbeitszeit und Freizeit brachten die neuen Arbeitsstrukturen der Industrialisierung mit sich. Das Rad war nicht nur Zeichen von Mobilität, sondern zugleich Zeichen von Mußezeit. Darüber hinaus war das Fahrrad wichtiges Hilfsmittel für die Emanzipationsbestrebungen von ÖsterreicherInnen im ausgehenden 19. Jahrhundert.¹⁵⁵

Beide Söhne tragen die traditionelle Matrosenkleidung junger Knaben in bürgerlichen Kreisen. Die Mädchenkleidung bestand zumeist aus einem weißen Mullkleid mit Schärpe. Anders das Mädchen hier im Bild, welches ein dunkles

¹⁵³ Es geht um die Entlarvung des performativen Charakters der Geschlechtsidentität. Vgl. BUTLER 1991, S. 204

¹⁵⁴ Vgl. STARL 2009, S. 57

¹⁵⁵ 1893 kam es von Grazer Frauen zur Gründung des ersten Damen-Bicycle-Clubs, der ersten Fahrradvereinigung von Frauen auf dem europäischen Kontinent. Vgl. GEHMACHER UND MESNER 2003, S. 7

Kostüm mit aufgenähten Blumen trägt mit einer Blume im Haar. Der Vater im Hintergrund präsentiert sich in einem dunklen Anzug mit Krawatte und Gilet. Dabei blitzt die Kette einer Taschenuhr rechts unten beim Gilet hervor. Die Uhr als Schmuck galt als Zeichen für den Wohlstand der Familie. Die Frau und Mutter trägt eine hochgeschlossenen Spitzenbluse mit Puffärmeln und dazu einen langen, dunklen Rock. Ihr Haar ist hochgesteckt. Das Kleinkind in der Bildmitte ist in weiß gekleidet. Da in den ersten Lebensjahren kein Geschlechtsunterschied mittels Kleidung vollzogen wurde, ist das weiße Kleid im Bild kein Hinweis auf das weibliche Geschlecht.

Alle sechs Familienmitglieder blicken direkt in die Kamera. Somit werden innerhalb des Bildraumes keine zwischenmenschlichen Verbindungen in Szene gesetzt. Der Fokus aller beteiligten Figuren liegt beim/bei (der) BetrachterIn, für den/die die Figuren dementsprechend frontal platziert werden. Lediglich die Tochter fällt durch ihre zurücklehnende Bewegung zu ihrem Vater auf.

Die Kriterien der Geschlechterhierarchie sowie der Geschlechtersymmetrie in der traditionellen Atelierfotografie werden in der Figurenaufstellung erfüllt. So bildet den höchsten Punkt in der Bildmitte der Vater und Ehemann der Familie. Davon ausgehend werden links und rechts die weiblichen Mitglieder — Mutter und Tochter — präsentiert. Links und rechts außen stehen die beiden Söhne der Familie. Das Kleinkind wurde mitten am Tisch bei der Mutter platziert und scheint von der Geschlechterhierarchie ausgenommen. Aus der Anordnung lassen sich die jeweiligen Geschlechterrollen rekonstruieren.

In beschützender Pose — durch Umarmung seiner Tochter und Abstützen an der Rückenlehne des Stuhls seiner Frau — nimmt der Vater die Rolle des Familienoberhauptes und Hauptversorger der Familie ein. Er wird so seiner bürgerlich-sozialen Rolle als Mann gerecht. Aus diesem Grund dienen die Verhaltensvorschriften im Atelier, die ihren Ausgangspunkt in der Gesellschaft finden, zur Herstellung und Stabilisierung der Geschlechterhierarchie.¹⁵⁶ Infolgedessen erfüllt auch die Mutter im Bild ihre konventionelle Rolle. Sitzend hält sie das kleinste Kind der Familie. Der Zuständigkeitsbereich der Frau für das private Heim der Familie wird im Bild in Szene gesetzt und eindeutig definiert.

Aus der Darstellung ablesbar sind die gesellschaftlichen Gepflogenheiten, die im Atelierraum geltend gemacht werden, denn im Gegensatz zur Familie Rothschild

¹⁵⁶ Vgl. ECKES 2004, S. 167

bedient sich die Familie hier einer überlieferten und gewohnten Anordnung der Figuren. Die Familie stellt sich bewusst in eine Abbildungstradition von Familienfotografien im Atelier. Nach Gabriele Klein träte somit eine mimetische Identifikation in Kraft, die die Aneignung einer fremden Welt ermögliche, beziehungsweise durch die Imitation vorhandener Strukturen eine neue Wirklichkeit herstelle.¹⁵⁷ In diesem Sinne diene die Familienfotografie als soziale Praxis, indem die Familie das was sie im Atelier „tut“, „vollzieht“ oder „inszeniert“ ebenso glaubt zu „sein“. Das heißt, die Figuren praktizieren im Atelier eine Nachahmung von Körpercodes und Bewegungstechniken, vollziehen einen Transfer von der Sozialwelt in die Körperwelt (Einnehmen einer dafür vorhergesehen Haltung) und verorten sich gleichzeitig neu. Demzufolge gründet sowohl die Familienkonstruktion als auch die Geschlechtskonstruktion in der sozialen Performance. Hinsichtlich des performativen Akts im Atelier heißt das folgendes:

„Ein gelungener performativer Akt leistet zweierlei: er zitiert die feldspezifischen Konventionen und bewirkt damit deren Aktualisierung. Zugleich dient er der sozialen Positionierung desjenigen der ihn durchführt, indem dieser in seiner sozialen Position legitimiert wird.“¹⁵⁸

Die bereits erwähnten Wanderfotografen waren überwiegend außerhalb des Ateliers tätig. Sie zogen von Ort zu Ort und ließen eine Familie, die Bewohner eines Hauses oder die Mitarbeiter eines Betriebes vor dem Gebäude Aufstellung nehmen. Die Wanderfotografen platzierten gelegentlich ihre Modelle vor einer Hauswand oder einem aufgespannten Tuch. Die Atelierszenerie wurde geringfügig imitiert.

Die Dreiergruppe im Bild um 1900 wurde vor einer Hauswand platziert, Klappstuhl und Sessel dienen als Sitzgelegenheit des Vaters und der beiden Söhne (Abb. 27). Die Aufnahme wurde in einem Garten eines Einfamilienhauses in Purgstall, einem Ort in Niederösterreich, erstellt. Der Hintergrund bildet eine Bretterwand, wobei von oben Zweige eines Baumes hereinragen. Links sitzt der Vater Josef Weingärtner auf einem Stuhl. Mit breiter Beinstellung und seinen beiden Händen auf den Oberschenkeln, blickt er direkt in die Kamera. Rechts

¹⁵⁷ Folgende Ausführung vgl. KLEIN 2006, S. 39-40

¹⁵⁸ Zit. n. KLEIN 2006, S. 40

daneben sitzt sein jüngerer Sohn Josef auf einem Klappstuhl. Mit überkreuzten Beinen und zusammengelegten Händen auf seinem Schoß blickt er zum/zur BetrachterIn. Dabei hat er einen weißen Hut auf seinen Knien abgelegt. Zwischen ihnen im Hintergrund sitzt der ältere Sohn Alexander. Er blickt ebenfalls zum Fotografen. Die Kleidung und besonders der weiße Hut des jüngeren Bruder Josef zeugen vom städtischen Milieu der Familie. Die unterschiedlichen Posen von Vater und Sohn im Vordergrund erzeugen unterschiedliche Charaktere in der Bildwirkung. So nimmt der Vater durch seine stämmige Gestalt und der breiten Beinstellung eine starke Präsenz im Bildraum ein. Dahingegen wirkt die Gestik und zierliche Gestalt des Sohnes rechts im Bild weniger präsent, sondern eher zurückhaltend und distanziert. Weniger Präsenz im Vergleich zum Vater erfährt auch der ältere Sohn im Hintergrund. Allerdings ist seine höchste Position innerhalb der Dreiergruppe hervorzuheben. Seine Präsenz schafft einen eigenen Wirkungsbereich innerhalb des Bildraumes. Indem er Blickkontakt zum/zur BetrachterIn aufbaut und ihn/sie gleichzeitig negiert und den Kopf nach unten senkt, erzeugt er eine Unnahbarkeit für den/die BetrachterIn und schafft gegenüber seinen beiden Familienmitgliedern eine eigene Gegenwart innerhalb des Bildraumes. Er drückt somit seine Skepsis und sein Misstrauen gegenüber der Situation des Fotografierens aus.

Anders die beiden Personen im Vordergrund, die sich der Situation des Fotografierens problemlos ausliefern. Sonach sondert sich der ältere Bruder von den beiden im Vordergrund ab und distanziert sich gleichzeitig anhand seines Blickes vom/von (der) BetrachterIn. Dies lässt ihn als autonome Gestalt innerhalb des Bildes erscheinen. Infolgedessen wird sein individueller Charakter im Bild subtil sichtbar.

Es handelt sich dabei um Rückschlüsse einer Differenz, die innerhalb desselben Geschlechts unterschiedliche Wesensmerkmale feststellbar macht, vor allem erkenntlich an Vater und Sohn im Bildvordergrund. Anhand der Posen, Gesten, Mimen und Blicke im Bild lassen sich die differenten Charakterzüge innerhalb des gleichen Geschlechts ablesen. Eine derartige Darstellung war nicht im Sinne der bürgerlichen Geschlechterpolarisierung, einem schwarz-weiß, weiblich-männlich Denken, welche individuelle Züge innerhalb des Geschlechts weniger Beachtung schenkte. Vor diesem Tatbestand sind die bürgerlichen Selbstinszenierungen im Atelier zu verstehen.

Dahingegen zeigt die ungezwungene Aufnahme im Freien, ohne Ateliermobiliar und ohne strenge Anordnungsanweisungen des Atelierfotografen, eine Tendenz hin zu einer Lockerung der Personendarstellung und lässt individuelle Züge offenkundiger werden.

Vor allem im bäuerlichen Milieu machte der Wanderfotograf sein Geschäft, der den Bauernleuten so den Weg in die Stadt ersparte. Das hatte einen eigenen Bildtypus familiärer Fotos von Bauern zur Folge, nämlich die Aufstellung der Familie vor ihrem Haus. Die reich ausgestattete Atelierkulisse des Bürgertums wird im bäuerlichen Familienportrait durch das Zeigen des eigenen Besitzes, des Hauses, ersetzt. Insofern fungierte das Gebäude, ähnlich der prunkvollen Möbel und Attribute im Atelier, als Prestige- und Statusobjekt. Je schöner und reicher das Haus im Hintergrund, desto wohlhabender und somit angesehener war der Eigentümer in der Gesellschaft. Vor diesem Hintergrund ist das Foto der Familie Wippl um 1904-1905 zu deuten (Abb. 28).

Aufgestellt vor ihrem Haus in Niederösterreich wird die bäuerliche Wirtschaftsgemeinschaft präsentiert. Das Bild wird beherrscht von der Größe des Hauses, welches nahezu die gesamte Bildfläche einnimmt. Dahingegen wirken die Figuren im Vordergrund besonders klein. In Reih und Glied stehen von links nach rechts die Bäuerin und Frau des Hauses, Maria Wippl, daneben ihre kleine Tochter Leopoldine und wiederum daneben die Großmutter Leopoldines und Mutter der Bäuerin, Barbara Kalmbrunner.¹⁵⁹ Die kleine Tochter wird von den beiden Frauen links und rechts an ihren Händen gehalten. Alle drei blicken direkt in die Kamera. Rechts daneben, etwas abgesetzt von der Gruppe, steht der behinderte Bruder der Bäuerin, Anton. Seinen Kopf leicht nach links gesenkt blickt er direkt in die Kamera. Als Folge seiner Behinderung fiel der elterliche Hof von Anton und Maria nicht wie üblich an die männliche, sondern an die weibliche Nachkommenschaft, also an Maria. Rechts von der Familiengruppe, etwas abgesetzt im Vordergrund, steht der Bauer und Herr des Hauses, Karl Wippl. In selbstbewusster Pose blickt er mit Anzug und Hut direkt in die Kamera. Im Hintergrund rechts befindet sich der Knecht des Hauses. Er präsentiert einen weiteren wertvollen Besitz der Bauernfamilie, die beiden Pferde. Die Kutsche mit den beiden Rössern fungiert im Bild ähnlich dem Haus als Statusobjekte. Die Anzahl der Pferde zeugten vom Grad des Reichtums der bäuerlichen Familie. Die

¹⁵⁹ Folgende Identifizierung der Personen am Bild durch WIPPL 2010, e-mail 13.05.2010

Pferde als Prestige und Statusobjekte dienten als Nutztiere zur Fortbewegung und wurden, aus Wertschätzung ihnen gegenüber, nicht geschlachtet.

Die Kleidung war im bäuerlichen Milieu sehr einfach. Die Frauen hatten lange Kleider ohne jegliche Verzierung an und dazu Schürzen umgebunden. Auch die Tochter trägt ein für kleine Kinder übliches Schürzenkleid. Anton, der Bruder hat ebenso über seiner Hose eine Arbeitsschürze umgebunden. Demnach diene die Schürze als wichtiges Utensil der bäuerlichen Kleidung, welches heute noch in Form des modischen Dirndls¹⁶⁰ weiterlebt. Der Knecht im Hintergrund, trägt wie der Bauer, einen Hut und dazu ein weißes Hemd mit einem Gilet.

Durch die Aufteilung der Figuren in drei Bildebenen lässt sich die Bedeutung der Personen innerhalb der Familie ablesen. Demgemäß befindet sich der Bauer im Vordergrund, die Familienangehörigen im Mittelgrund und im Hintergrund das Gesinde. Infolgedessen nimmt die Platzierung des Bauers im Vordergrund eine wichtige Position innerhalb der Familie und Wirtschaftsgemeinschaft am Hof ein. Dementsprechend war die bäuerliche Familie ebenso wie die bürgerliche Familie patriarchalisch strukturiert. Der Bauer als Hofeigentümer hatte die Autoritätsstellung inne, die sich in der Folge der spezifischen Ungeschiedenheit von Arbeitsplatz und Privatsphäre nahezu auf alle Lebensbereiche erstreckte, so Gertrude Langer-Ostrawsky.¹⁶¹

Im Gegensatz zur bürgerlichen Familie in der Stadt hatten die Frauen am Land durch die Untrennbarkeit von Berufs- und Privatsphäre nicht nur die alleinige Aufgabe der Mutterrolle, sondern wurde ebenso als vollwertige Arbeitskraft am Hof eingesetzt. Ihre Qualitäten innerhalb der Wirtschaftsfamilie kristallisierten sich vor allem hinsichtlich der zwischenmenschlichen Beziehungen heraus, indem sie meist eine vermittelnde Position zwischen Kinder, Vater und Belegschaft einnahm. Insofern hatte sie Verantwortlichkeiten, welche ihre organisatorischen Fähigkeiten forderten. Daraus resultierte, dass die Organisation innerhalb der Familie der Bäuerin überlassen wurde. Obwohl die Frauen am Hofe nicht im direkten Sinne eine bestimmende Position inne hatten, machten sie ihren

¹⁶⁰ „Dirn“ ist die Bezeichnung für eine auf der Landwirtschaft beschäftigte Magd. Ein von diesen getragenes Kleidungsstück wird als Dirndlgewand bezeichnet. Heutzutage wird der Ausdruck vielfach zu Dirndl verkürzt. Was heute mit einem Dirndl verstanden wird unterscheidet sich von einer regionalen Volkstracht. Eine echte Tracht weist ganz bestimmte Merkmale auf, anhand derer die Zuordnung einer Region und der soziale Status des Trägers/der Trägerin ausfindig gemacht werden kann. Das heute bekannte Dirndl wurde zwar durch regionale Trachten geprägt, hat aber keinen bestimmten regionalen Bezug.

¹⁶¹ Vgl. LANGER-OSTRAWSKY 1993, S. 373

Verantwortungsbereich im Hintergrund geltend. Das Wissen um ihre kommunikativen und zwischenmenschlichen Fähigkeiten machte sie als „Seele des Hauses“ unentbehrlich. In dieser Hinsicht war sie ihrem Mann gleichgestellt, auch wenn dieser nach außen hin die Oberhand behielt und die Familie — so auch am Foto — präsentierte.

Je nach Partnerschaft handelt es sich bei der Rollenaufteilung innerhalb der Familie um implizite Beziehungsverträge, die im Zusammenleben ausgehandelt werden. Es beinhaltet ein stilles Abkommen, das je nach Partnerschaft und Familie individuell gelöst wurde. Derartiges wird in der Fotografie nur indirekt sichtbar, denn am Bild wird meist eine Darstellungskonvention forciert, welche die Orientierung an patriarchalische Strukturen zeigt.

Aus dem Bild ablesbar ist die Vermittlerrolle der Bäuerin innerhalb der Familie, indem sie die mittlere Position innerhalb der drei Bildebenen einnimmt. Am wenigsten Bedeutung innerhalb der bäuerlichen Familie hatte der Knecht, was seine Position im Bildhintergrund zeigt. Er nimmt nicht nur die zurückstehende Position ein, sondern ihm wurde der Platz in der Nähe der Nutztiere zugewiesen. Die bildliche Darstellung spiegelt den ihm zugeordneten Aufenthaltsort und Schlafplatz in Nähe des Stalls wider.

Die traditionelle Geschlechteraufteilung wird im Bild eingehalten. Besonders die Platzierung des Mannes und Hofeigentümers in den Vordergrund ist gleichzeitiges Heranrücken an das Publikum und den/der BetrachterIn. Als Mann und öffentliche Person ist er im Bild derjenige, der die Familie und Wirtschaftsgemeinschaft nach außen hin präsentiert. Zudem erhält er eine eigenständige Funktion im Bild, indem er abgetrennt von den übrigen Personen allein im Vordergrund steht. Anders die Frauen im Bild, die sich gemeinschaftlich — sowohl die Bäuerin als auch deren Mutter — um das Wohl der Kinder und bedürftigen Personen der Familie kümmern. Die soziale, vermittelnde und passive Komponente findet ihren Ausdruck und wird im Bild zum performativen sozialen Akt des „Weiblichen“. Demgegenüber wird der öffentliche Raum und das Feld der Stärke und der Aktion dem „Männlichen“ zugewiesen. In der geschlechtlichen Aufgabenverteilung und der damit einhergehenden Inszenierung am Foto kommen, nach Pierre Bourdieu, die eingepprägten, sozialen Kategorien zum Vorschein, also die Vorstellung eines jeden von uns, was als „normal“ gilt.¹⁶²

¹⁶² Vgl. BOURDIEU 2005, S. 164

Das bäuerliche fotografische Familienportrait intendiert nicht alleine die Darstellung der Familienmitglieder zur Erinnerung der Personen, sondern ist vor allem um die Darstellung der Familie als Wirtschaftsgemeinschaft bemüht, was nicht zuletzt durch das Ins-Bild-nehmen des Hauses und des Besitzes sowie der Belegschaft — Knechte und Mägde — zum Ausdruck kommt. Patriarchalische Strukturen werden im Bild nach außen hin erkenntlich. Eine Tatsache, die nicht unbedingt der Realität entsprochen haben muss. Obwohl bäuerliche Familienportraits im Vergleich zu bürgerlichen Familienportraits im Atelier einen eigenen Bildtypus entwickelten, bleibt dennoch die Suggestion traditioneller Familienstrukturen wie in der bürgerlichen Gesellschaft im Bild erhalten.

Den gleichen Bildtypus weist das Familienfoto von 1905 auf. Die bäuerliche Familie Schreivogel aus Niederösterreich hatte sich vor dem Haus aufgestellt, welches einen Großteil der Bildfläche einnimmt (Abb. 29).

Die Personenanordnung erfolgt nicht in drei Raumebenen, sondern in einer, welche die Familie wie auf einer Schnur aufgereiht erscheinen lässt. Dabei befindet sich links der Knecht des Hauses.¹⁶³ Er hält eine Tabakpfeife in der Hand und ist mit Hut und Schürze ausgestattet. Seine isolierte Position links im Bild spiegelt seinen nicht verwandten Grad zur Bauernfamilie wider. In der Bildmitte von links nach rechts stehen die Familienmitglieder — die Landwirtsleute Franz und Aloisia Schreivogel, der Hund, die Enkeltochter sowie deren Mutter und Tante, also die beiden Töchter von Bauer und Bäuerin. Charakteristisch tragen die Frauen einfache Kleidung, lange hochgeschlossene Kleider mit Puffärmeln und die bäuerliche Schürze. Das Kind hat ein Schürzenkleid an. Der Bauer sowie sein Knecht sind im Arbeitsanzug mit Hut gekleidet, wobei der Knecht eine Schürze umgebunden hat, welches seine Arbeitsleistung am bäuerlichen Hof ausweist. Das Abstützen der Hand der Bäuerin in der Taille zeigt einen typisch weiblichen Präsentiergestus, der die Silhouette der Frau betont und das Weibliche versinnbildlicht. So versinnbildlicht das Einhängen der Arme der beiden Töchter ihre schwesterliche und familiäre Verbundenheit, was durch ihre gleiche Kleidung weiter verstärkt wird. Bezüglich der Geschlechteranordnung wird eine Aufteilung in links der männlichen und rechts der weiblichen Figuren im Bild forciert.

¹⁶³ Folgende Identifizierung der Personen am Bild durch WIPPL 2010, e-mail 13.05.2010

Der Vergleich beider Familienfotografien aus dem bäuerlichen Milieu zeigt die starke Fokussierung der Dimension des Hauses im Gegensatz zu den Figuren (Abb. 28 und 29). Die Identifikation der Familie mit dem Haus zeigt die Herausbildung eigener Hausnamen im bäuerlichen Milieu. Der Hausname leitet sich vom Erstbesitzer des Gebäudes ab.¹⁶⁴ Infolgedessen überdauerte der Hausname darauf folgende Generationen, obwohl Besitzer und somit Familie und Name wechselten. Die Identifikation mit dem Haus und dem Hausnamen blieb erhalten und wurde Teil der Familientradition.

In gewisser Weise fungierte das Haus im bäuerlichen Milieu ähnlich dem historisierenden Mobiliar im Atelier der bürgerlichen und adeligen Familie, denn durch den Rückbezug auf die Vergangenheit stellt sich die Familie bewusst in eine historische Tradition und legitimiert gleichzeitig ihren Platz in der Gegenwart. Nicht nur das Foto, sondern auch der abgebildete Gegenstand — das Haus — fungiert als Familiengedächtnis. Somit kommt es zu einer zweifachen Manifestation des Familiengedächtnisses, nämlich in Gestalt des Hauses und in der Erscheinung des Familienfotos. Somit liegt der Wert des Hauses als auch der Wert der Fotografie im Vergehen der Zeit. Im Zeitpunkt des Ablichtens der Familie wird sie selbst zur Geschichte, indem sie im Blick des/der Betrachter(In)s auf einen Zeitpunkt in der Vergangenheit verweist. Es handelt sich dabei um die Aktivierung einer Form des kulturellen Gedächtnisses, jener Sammelbegriff, der historische Inhalte, kulturelle Rahmenbedingungen und gesellschaftliche Überlieferungsformen zu einer kollektiven Erinnerung zusammenfasst, so Ansgar Nünning 2005.¹⁶⁵ In diesem Sinne erfolgt in der Familienfotografie eine Neuverortung und Konstruierung der Gruppe in der Gegenwart. Somit gilt der Zeitfaktor, den wir hinsichtlich historischer, kommerzieller Gebrauchs- und Familienfotografie erfahren, als Wertsteigerung des Abgebildeten.

Demnach ist klar, dass die Familie ihren Gehalt in Form einer bildlichen Darstellung und Teilwerdung der Geschichte festlegt und legitimiert. Im Vordergrund steht die Einswerdung der Familienmitglieder mit der Tradition, einer Tradition die sich symbolisch am Haus festlegt. In diesem Sinne schreibt Pierre Bourdieu:

¹⁶⁴ Folgende Ausführung vgl. MAURNBÖCK 2002, S. 7

¹⁶⁵ Genauere Begriffsklärung zum kulturellen Gedächtnis vgl. NÜNNING 2005, S. 48

„Die photographierte Person wird in eine Umgebung gestellt, die man ihres starken Symbolwertes wegen ausgewählt hat (obwohl sie daneben auch einen ästhetischen Wert haben kann) und die als Zeichen aufgefasst und gebraucht wird.“¹⁶⁶

Pierre Bourdieu betont dabei, dass der „Abstammung“ und dem „Haus“ mehr Realität zukomme als den Individuen, die durch Zugehörigkeitsverhältnisse und die sozialen Regeln des Verhaltens definiert werden.¹⁶⁷ Demnach sei die Fotografie an die soziale Funktion gebunden, die den Individuen ihren Platz in der Gesellschaft zuschreibt.¹⁶⁸

Das Foto von 1906 wurde anlässlich der Hochzeit von Paula Haimann und Alfred von Hoyer erstellt (Abb. 30). Das Hochzeitspaar und deren Angehörige befinden sich in einem reich ausgestatteten Atelier. Die Hintergrundkulisse besteht aus einer gemalten Wand mit zwei Fensterausblicken und Draperien von Vorhängen. Links vom Bild ragt ein Beistelltisch hervor. Eine Tischdecke aus Samt, die mit einer floralen Borte verziert wurde sowie Bücher bedecken den Tisch. Im Zentrum der Komposition befindet sich das Hochzeitspaar.¹⁶⁹ Auffällig ist der Präsentiergestus des Ehemannes im Bild, der zwar einerseits selbstbewusst in die Kamera blickt, andererseits seinen rechten Arm in die Armbeuge seiner Frau legt. Eine Geste die normalerweise dem weiblichen Geschlecht vorbehalten ist. Dies könnte ein Anhaltspunkt für die Rollenverteilung des Ehepaares sein. Die Braut sieht vom Kameramann rechts vorbei in die Ferne. Davor sitzen die Brauteltern, links der Vater, rechts die Mutter. Sie sind einander zugewandt und schauen in die jeweils gegensätzliche Richtung auf einen Punkt außerhalb des Bildraumes. Vorne links außen sitzt die Trauzeugin. Mit zusammen gefalteten Händen und einem Bouquet in der Hand schaut sie mit einem leichten Lächeln nach rechts oben außerhalb des Bildraumes. Anders ihr Pendant, welches nicht der Trauzeuge, sondern die Mutter des Bräutigams im Bild ist. Sie blickt skeptisch und ernst in die Kamera, dabei hat sie ihren Kopf zur Seite geneigt. Lediglich ihre Augen stellen den Kontakt zum/zur BetrachterIn her. Im Hintergrund befindet

¹⁶⁶ Zit. n. BOURDIEU 2006, S. 48

¹⁶⁷ Vgl. BOURDIEU 2006, S. 95

¹⁶⁸ Vgl. BOURDIEU 2006, S. 43

¹⁶⁹ Folgende Personenidentifizierung durch ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

sich links der Bruder des Bräutigams, Hugo von Hoyer sowie rechts neben ihm der Vater, Richard von Hoyer. Rechts neben dem Brautpaar steht eine Frau, die – laut Vermutung – die Tante des Bräutigams ist.¹⁷⁰ Daneben steht der Trauzeuge. Die nicht entstandene Gegenüberstellung des Trauzeugenpaares sowie der Eltern des Bräutigams könnte aus dem Vorzug der Sitzposition des weiblichen Geschlechts resultieren sowie aus der Zurschaustellung der vornehmen Kleidung der Damen im Vordergrund. Vor allem das Tragen eines weißen Kleides der Braut ist Indiz für die bürgerliche Herkunft.

„Hierin übertrumpfte die bürgerliche Gesellschaft die agrarische mit der Farbe weiß, für das Brautkleid als Zeichen der Unschuld zu Beginn des 19. Jahrhunderts und mit Einführung des nonnenhaften Schleiers.“¹⁷¹

Weitere bildungsbürgerliche Kennzeichen erfolgen durch das Auflegen der Bücher am Tisch sowie durch das Tragen der Brillengläser des Trauzeugen und des Bräutigamvaters. Zudem veranschaulicht das höhere Milieu die militärische Kleidung von Hugo von Hoyer links hinten sowie von Anton Haimann vorne sitzend.¹⁷² Letzterer hatte die hohe Position eines Oberst inne, was seine zahlreichen Abzeichen links oben an der Uniform ausweisen. Laut Irmgard Aschenbrenner stürzte das Ausrichten der Hochzeit die Brauteltern fast in den Ruin.¹⁷³ Daher ist die prunkvolle Zurschaustellung der Familieninszenierung mit zweierlei Maß zu messen. Ingeborg Weber-Kellermanns Beschreibung des Großbürgertums fällt so aus:

„Das Mehr-Scheinen als Sein war besonders typisch für die [bürgerliche] Schicht und damit das Aufgesetzte [...] des Verhaltens.“¹⁷⁴

Das Aufgesetzte der Familie wird für den/die BetrachterIn spürbar, indem die Familienmitglieder anlässlich des freudigen Ereignisses der Hochzeit nicht sehr glücklich wirken. Lediglich die Trauzeugin links vorne gibt sich fröhlich und entspannt. Alle anderen hingegen sind der starren Haltung und ernsten Mimik

¹⁷⁰ ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

¹⁷¹ Zit. n. WEBER-KELLERMANN 1983, S. 169

¹⁷² Zu Anton Haimann vgl. Abbildung 13 und Abbildung 21

¹⁷³ ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

¹⁷⁴ Zit. n. WEBER-KELLERMANN 1983, S. 153

verhaftet, welche nach Timm Starl das bürgerliche Selbstbewusstsein versinnbildlichen sollen.¹⁷⁵

Anlässlich der Bildkomposition ist augenscheinlichstes Merkmal die symmetrische Anordnung der Figuren. Die Gegenüberstellung der neu geschlossenen Ehe des Hochzeitspaars wird in seiner Umkehrung durch die Brauteltern direkt vor ihnen wiederholt. Das sonstige Auflösen der Geschlechtergegenüberstellung resultiert aus dem bereits erwähnten Vorrang der sitzenden Position der Frauen.

Eine bildkompositorische Darstellung der Personenhierarchie bleibt aus. Zwar erfolgt im Bild die traditionelle Anordnung der vorwiegend stehenden Männer und sitzenden Frauen, allerdings sind diese untereinander nicht hierarchisch strukturiert, sondern treten als Gruppe in Erscheinung. Dies resultiert aus dem Zweck der Fotografie eines Hochzeitsbildes, auf dem der innerbildliche Fokus dem Brautpaar gebührt. Demnach gibt die vordere Sitzanordnung die Sicht auf das Brautpaar frei, welches so zum Hauptaugenmerk des/der BetrachterIn(s) wird. Auffällig ist die Abwendung der Braut gegenüber ihrem Ehemann, erkenntlich durch ihre Haltung und Mimik. Sie wirkt abwesend, als ob sie der Situation entfliehen möchte. Im Gegensatz dazu erscheint ihr Ehemann in einem besonders repräsentativen Gestus, indem er sich mit seiner linken Hand den Rücken stützt. Die beiderseitige Fremdheit und Unvertrautheit wird für den/die BetrachterIn ablesbar. Außerdem wurde laut mündlicher Überlieferung die Ehe nicht aus Liebe, sondern wegen einer „guten Partie“, also aus wirtschaftlichen Gründen geschlossen, was in dieser Zeit und im großbürgerlichen Milieu keine Seltenheit war.¹⁷⁶

„Ehen wurden also keineswegs im Himmel geschlossen, sondern auf sehr materialistische Grundlage vorbereitet und eingeleitet. War die Verlobung bekannt gegeben, so wurde die Aussteuer vervollständigt. Töchter der großbürgerlichen Klasse waren damit für die Dauer ihre Ehelebens ausgestattet und von Anschaffungssorgen befreit – aber auch der Freude beraubt mit eigenen Gedanken hauszuhalten.“¹⁷⁷

Zusammengefasst scheint weniger das freudige Ereignis, sondern eher der repräsentative Gestus der Hochzeitsinszenierung im Vordergrund zu stehen. Alle

¹⁷⁵ Vgl. STARL 1991, S. 37

¹⁷⁶ ASCHENBRENNER 2010, Persönliches Interview, Wien am 31.03.2010

¹⁷⁷ Zit. n. WEBER-KELLERMANN, 1983, S. 105

Personen — mit Ausnahme des Bräutigams und der Brautmutter — stellen keinen Blickkontakt zum/zur BetrachterIn her. Infolgedessen nehmen sie keinen Bezug zur Hochzeit beziehungsweise zur neu geschlossenen Familienverbindung auf, und die Figuren wirken abwesend, trotz realer Anwesenheit im Bild. Sie nehmen dadurch eine Art Stellvertreterfunktion ein, eine soziale Rolle, die ihr Verhalten im Bild formt.

Demnach beinhaltet der öffentliche Atelierraum Pierre Bourdieus` Theorie des Wirkens von feldimmanenten Regeln, einer Art „illusio“, also dem Glauben der Akteure an die Richtigkeit der feldimmanenten Regeln.¹⁷⁸ Er begründet dieses Verhalten im praktischen Sinn, der das verleblichte Wissen aktualisiert und jene Handlungen aktiviert, die situationsadäquat erscheinen.¹⁷⁹ Infolgedessen bewegt sich der Akteur in der Kenntnis des Hochzeitsfotos in einem sozialen Feld, wo er die Spielregeln genau kennt und auch beherrscht. Es manifestiert sich Bourdieus` Theorie in der Praxis im „Habitus“ des Akteurs, also im Einnehmen der Pose im Atelier. Ein Vorgang der meist unbewusst geschieht.

Das Unbehagliche der Figuren liegt meiner Meinung nach in der Verhaltensnormierung. Der spürbare Zwang im Atelier gesellschaftskonform zu handeln, verursacht eine gleich bleibende Struktur zahlreicher Familienfotografien, eine beständige Struktur, die zwar gelegentlich Variationen hinsichtlich der Figurenanordnung zulässt, aber dennoch eine Konstante in der Familien- und Geschlechtsinszenierung aufweist. Zwar schafft der Atelierraum ein Sicherheitsgefühl für die Familie, jedoch scheint der Raum für innovative Elemente weniger offen. Für derlei Experimente aufgeschlossener zeigten sich KünstlerInnen und SchauspielerInnen, die sowohl hinter als auch vor der Kamera Sozialkritik übten.¹⁸⁰ Intention der kommerziellen Familienfotografie ist keineswegs sozialkritisch zu handeln, sondern eher das Gegenteil, sozial angepasst und integriert zu agieren. Aus diesem Grund schafft genau das, nämlich das Erkennen der gleich bleibenden Muster und der Mechanismen der Stereotypisierung in Familienfotografien, einen Impuls für Veränderung, eine Veränderung hinsichtlich der sicherheitsbezogenen und fortwährenden Familien-

¹⁷⁸ Folgende Ausführung vgl. KLEIN 2006, S. 34

¹⁷⁹ Vgl. BOURDIEU 1997, S. 122

¹⁸⁰ Ausführungen zum Atelier d`Ora Benda, S. 79

und Geschlechtskonstruktion, die sich nach Judith Butler und somit in Familienfotografien performativ vollzieht.¹⁸¹

Der traditionellen Figurenanordnung treu bleibt auch die Familie von Erzherzog Franz Ferdinand am Foto von 1906 (Abb. 31). Die Fotografie, ein Silbergelatineabzug, die 1906 im Hofatelier Adele erstellt wurde, ist auf einen damals üblichen Untersatzkarton aufgeklebt. Am Karton hinten und vorne sind der Ort und der Ateliernamen angegeben. Von diesem Foto existieren zwei weitere Abzüge im Postkartenformat. Vor allem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhundert kamen Fotografien im Postkartenformat in Mode, die mit Grußformeln versehen, verschickt wurden.¹⁸² Die Fotografie wurde so als zusätzliches Kommunikationsmittel genutzt.

Die Familie befindet sich im Atelier vor einem neutralen Hintergrund. Lediglich die von links hereinragende Bank dient als Staffage für die Figurenanordnung. Im Hintergrund links ist Erzherzog Franz Ferdinand aufgestellt. Vor ihm auf der Bank steht sein ältester Sohn Ernst. Rechts neben Ernst steht sein Bruder Max, welcher von seiner Mutter Sophie Chotek gehalten wird. Dabei sitzt sie auf der Bank und blickt zu ihrem Sohn. Rechts neben ihr steht die Tochter des Thronfolgerpaars Sophie. Sie lehnt sich mit ihrer rechten Hand an Bank und Mutter an und hält dabei eine Puppe in ihren beiden Händen. Im typischen Mullkleid, mit offenem Haar und einer Schleife am Oberkopf, blickt sie direkt in die Kamera. In üblicher Manier für ein Kleinkind trägt ihr Bruder Max ein weißes Mullkleid. Erzherzog Franz Ferdinand tritt in der Uniform des Ulanenobersts auf, welche seinen staatlichen Dienst ausweist.

Der Frauentypus Sophies sowie deren charakteristische Frisur mit Schopf und Welle erinnert an den gemalten Frauentypus Gustav Klimts, vor allem in der Verkörperung der Adele Bloch-Bauer 1907 (Abb. 32). Die Gegenüberstellung zur Frauenthematik in der Malerei des Jugendstils zeigt Adele als Frau des Luxus und durch ihren erotischen Blick zum/zur BetrachterIn als Verführerin. Derartige Malereien erregten großes Aufsehen. Insofern indizierte die Mutteridealisierungswelle der bürgerlichen Moral, die anhand kommerzieller Familienfotografien sichtbar wird, die Sehnsucht nach dem Schein der Frau dahinter, der Erotik. Ebenso lassen sich derartige Bestrebungen einer

¹⁸¹ Vgl. BUTLER 1991, S. 49

¹⁸² Vgl. STARL 2009, S. 23

Reduzierung des Frauenbildes auf das Sexualobjekt mit der männlichen Verunsicherung der zunehmend forcierten Emanzipationsbestrebungen der Frauen um 1900 in Zusammenhang bringen. Infolgedessen kam es zu einer Dämonisierung der „Femme fatale“, also dem Bedrohlichen der Frau.¹⁸³

„Die Femme fatale kann per definitionem nicht die eigene Ehefrau sein. Sie domestizierte, angeeignete Frau ist dem ordnenden Prinzip der rationalen Autorität des Gatten (und damit der Gesellschaft) unterworfen, solange es dem Ehemann gelingt, sie in ihrer Rolle als Dekorationsobjekt und Mutter eingeschlossen zu halten. Die Femme fatale ist die emotional unabhängige, selbständige Frau. Sie ist zumeist alleinstehend, verwitwet geschieden. Sie kann aber auch Ehefrau eines anderen Mannes sein, was den Wert ihrer Gefährlichkeit logischerweise um so mehr erhöht, da sie den moralisch vorgeschriebenen Gesetzen der Gesellschaft bewusst entgegentritt. Da sie ihre Sexualität nicht zu Zwecken der Fortpflanzung, sondern zum Selbstzweck einsetzt, gibt es für sie keine Platz auf der Seite der Frau als Mutter, für sie bleibt nur die Rolle der Hure.“¹⁸⁴

Anders im Familienfoto des Thronfolger Paares. Hier erscheint die Frau ihrer Aufgabe adäquat inmitten der Kinder, um welche sie sich sichtlich sorgt. Dahingegen scheint der Vater im Hintergrund etwas isolierter vom Familiengeschehen, nimmt aber dennoch durch seinen Gestus der rechten Hand an der Rückenlehne der Bank Kontakt mit der Vordergruppe auf. Das Auftreten der Figuren als Familie als auch die reduzierte Atelierausrüstung ohne jegliche Herrscherinsignien verleihen der Fotografie privaten Charakter. So zeigt sich die erzherzogliche Familie im neuen Licht, wobei die Familie als Bildthematik in den Vordergrund rückt. Einerseits erkenntlich durch die liebevolle Geste der Frau zu ihren Kindern, im Besonderen zu Max, als auch durch die fürsorgliche und wohlwollende Geste des Vaters im Hintergrund. Der Thronfolger wurde so in die bürgerlichen Reihen aufgenommen.¹⁸⁵ Das Novum, intime Familienbeziehungen auch im Lichte der Öffentlichkeit zu präsentieren, erlaubte dem Volk sich mit dem Kaiserhaus zu identifizieren. Ihre Vorbildfunktion für das Volk sei demnach

¹⁸³ Vgl. SCHANTL 2003, S. 7

¹⁸⁴ Zit. n. POHLE 1998, S. 72

¹⁸⁵ Monika Faber beschreibt diesen Vorgang bei einem ähnlichen Familienfoto von Kaiser Karl. Vgl. FABER 2005, S. 27

nicht zu unterschätzen. Vor allem mit dem Aufkommen dieses Bildes als Postkarte soll ihr Propagandawert bezüglich der gesellschaftlichen Wertvermittlung nicht unbeachtet bleiben.

Neben dem Einblick in die Privatsphäre der Familie bleibt Erzherzog Franz Ferdinand durch seine Uniformierung und stehenden Position im Hintergrund seiner repräsentativen Position als Mann der Öffentlichkeit und für das Volk treu. Demnach ist die Figurenanordnung der Familie zu verstehen, die die Funktionen und sozialen Rollen der Familienmitglieder widerspiegelt. So erscheint Franz Ferdinand als höchster Punkt, ihm folgt sein Sohn Ernst, danach folgen auf gleicher Höhe Max mit seiner Mutter Sophie und schließlich bildet die Tochter den Abschluss.

In diesem Sinne bleibt die bürgerlich forcierte Geschlechtertrennung, in links der männliche und rechts der weibliche Part, erhalten. Folglich ist die Familieninszenierung als Indiz für das Interesse an der Aufrechterhaltung und traditioneller Familienstrukturen zu deuten, obwohl bereits in den Emanzipationsbestrebungen modernere und unabhängigere Frauenbilder öffentlich artikuliert wurden. Vielmehr wirkte die Familieninszenierung der allgemein verunsicherten Bevölkerung entgegen, indem sie sich auf traditionelle Werte berief.

Der Vergleich zu fotografischen Familienportraits von unteren Gesellschaftsschichten zeigt (Abb. 11 und 16), dass die strikte Geschlechtertrennung aufbrach und der intime und unmittelbare Kontakt zu den Kindern und Familienmitglieder im Bild mehr ersichtlich wurde als in Familienportraits der oberen Gesellschaftsschicht, wo nach wie vor die Repräsentation im Vordergrund stand. Auch Pierre Bourdieu kommt zu dieser Einsicht, indem er zwar betont, dass die Unterschichten die sozialen Normen der fotografischen Ästhetik beherrschen, die Umsetzung allerdings auf weniger radikale Weise erfolge als bei den wohlhabenden Familien.¹⁸⁶ In diesem Zusammenhang spricht Pierre Bourdieu von dem Zustandekommen eines doppelten Beurteilungsregisters, das besonders bei der Familienfotografie wirkt, denn:

„[Die] zweifache Normorientierung wird nirgendwo so deutlich sichtbar wie dort, wo sie ein und dasselbe Subjekt zwingt, von sich aus eine

¹⁸⁶ Folgende Ausführung vgl. BOURDIEU 2006, S. 96

*Unterscheidung zu treffen zwischen dem, was es gern tut, und dem, was es gern tun müßte [...].*¹⁸⁷

Diese doppelte Normorientierung tritt ebenso hinsichtlich der Geschlechterinszenierung in Kraft, indem die Figur am Foto zwar weiß wie sie sich als „Mann“ oder „Frau“ am Bild erwartungsgemäß verhalten soll, aber gleichzeitig spürt, dass sie im Moment der Inszenierung nicht ganz sie selbst ist. Es ist das Auftreten in der Gruppe, in dem Umfeld und hinsichtlich der Familienfotografie im Atelier, das die Verhaltensnormen bestimmt. Das heißt, dass in einem bestimmten sozialen und abgegrenzten Umfeld, die dafür vorhergesehene Rolle eingenommen wird. Das beinhaltet genau das, was Pierre Bourdieu unter dem *praktischen Sinn* versteht.¹⁸⁸ Doch darüber hinaus ermöglicht die Sichtbarmachung des praktischen Wissens, das anhand der Familienaufstellung im Atelier zutage tritt, eine Veränderung des Handelns und Verhaltens, und zwar bewusst. Die Bewusstwerdung der einverleibten, gesellschaftskonformen Verhaltensregeln ermöglicht Innovation und Entwicklung, indem Handeln wissentlich eingesetzt wird. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einem unreflektierten Imitieren, das durch ständige Wiederholung sich inkorporiert und einem reflektierten Imitieren, das so Raum für innovative Elemente freigibt.

Genau das sind jene Komponenten, die bei mir in Anbetracht kommerzieller Familienfotografien ein Unbehagen auslösten, da sowohl in der Familien- als auch in der Geschlechterinszenierung eine ständige Nachahmung vonstatten ging und wenig Raum für Innovation gegeben schien. In diesem Sinne trat genau das in Kraft, was Judith Butler unter dem wiederholten Vollzug des performativen Akts versteht, der so die Geschlechtsidentität überhaupt erst hervorbringe.¹⁸⁹ Genau hier, anhand der kommerziellen Familienfotografie entsteht die Möglichkeit, Geschlechtsidentität und deren Stereotypen (männlich/weiblich) zu hinterfragen und sie in ihrer Vielschichtigkeit zu begreifen.

Abseits der traditionellen Familieninszenierung entwickelten sich im Laufe der Jugendstilbewegung zunehmend Ideen für neuartige und weniger konventionelle

¹⁸⁷ Zit. n. BOURDIEU 2006, S. 96

¹⁸⁸ Vgl. BOURDIEU 1997, S. 122

¹⁸⁹ Vgl. BUTLER 1991, S. 206

Geschlechter- und Portraitinszenierungen.¹⁹⁰ Indem sich die neue Stilkunst vom Historismus befreite, verhalf sie innovativen und selbstbewussten Menschen zu einem neuen Ausdruck. Ort der neuen und modernen Portraitinszenierungen war das Atelier d'Ora Benda in Wien. Dora Kallmus eröffnete das Atelier 1907 und stellte Arthur Benda als ihren technischen Assistenten ein.¹⁹¹ Der neue Portraitstil vermied konventionelle Posen und Statussymbole der gewohnten Fotografie, um dadurch die besondere Individualität des Modells durch Styling und sorgfältige Beleuchtung hervorzuheben.¹⁹² Die Möglichkeit einer Verschiebung der Grenzen hinsichtlich der Geschlechternormierung und Inszenierung nutzten vor allem SchauspielerInnen, KünstlerInnen und TänzerInnen, die sich im neuen Licht fotografieren ließen. So tritt die Tänzerin Anita Berber mit lasziv-direktem Blick und halbentblößtem Oberkörper dem/der BetrachterIn gegenüber (Abb. 33).

Weit entfernt von jeglichen gesellschaftlichen Konventionen oder zwanghaftem Posieren stellte sie sich offen zur Schau. Provokativ gab sie sich „selbst“ Preis, und trat so als Gegenposition zur Gesellschaftsnorm auf. Indem sie sich vom gängig konstruierten Frauenbild, das vor allem in den Familienfotografien zutage tritt, abwendet, verleiht sie der „Frau“ neue Freizügigkeit, neues Selbstbewusstsein und Sinnlichkeit. Das neue Körpergefühl als „Frau“ wurde modetechnisch ebenso hinsichtlich des Aufkommens der Reformkleider — die auch Sackkleider genannt wurden — betont, die dem weiblichen Körper mehr Bewegungsfreiheit einräumten.¹⁹³ Der erste Schritt zur Befreiung der Frau aus patriarchalischen Verhältnissen war vollzogen. Indem sich Anita Berber bewusst in ihrem weiblichen Verhalten vor der Kamera inszenierte, kommt die Geschlechtsmaskerade zum Vorschein, jenes Merkmal das die Konstruierbarkeit und Performanz der Geschlechteridentität sichtbar werden lässt.¹⁹⁴

Die Reaktion der Männer drückte sich darin aus, dass sie das neue Frauenbild als unmoralisch bezeichneten, was ihre Konkurrenzsituation verschärfte.¹⁹⁵ Der Mythos der „Femme fatale“ zog so seine Kreise.

In dieser Hinsicht decodieren die künstlerischen Selbstinszenierungen die zuvor entstandenen traditionellen Posen der kommerziellen Portraitfotografien, wobei

¹⁹⁰ Folgende Ausführung vgl. FRECOT 2005, S. 10

¹⁹¹ Vgl. HUNTER 2005, S. 158

¹⁹² Vgl. HUNTER 2005, S. 164

¹⁹³ Vgl. LEHNERT 2003, S. 134

¹⁹⁴ Zur Definition der Maskerade/Geschlechtermaskerade vgl. STRITZKE 2005, S. 136-137

¹⁹⁵ Vgl. LEHNERT 2005, S. 134-135

das Atelier D´Ora Benda in Wien als der dafür vorhergesehene Raum für Innovation und Entwicklung herangezogen wurde. Das Atelier als Treffpunkt künstlerischen Austauschs fotografierte auch Größen wie Gustav Klimt oder Arthur Schnitzler (Abb. 34).

5. ZUR KONZEPTION VON GESCHLECHT UND FAMILIE IM HINBLICK AUF FOTOGRAFISCHE FAMILIENPORTRAITS – EIN EXKURS

5.1 DER KÖRPER ALS SOZIALE KATEGORIE – CINDY SHERMAN

Der Körper als Hülle, als kein Seiendes, sondern als eine variable Begrenzung, so wie ihn Judith Butler 1991 beschrieben hat,¹⁹⁶ ist jene Kategorie, die hinsichtlich des Aufkommens der Fotografie besonders hervortritt. Auch Roland Barthes bemerkte das Eigentümliche der Fotografie, nämlich die reale Abbildung des Menschen, dessen Körper allerdings am Bild als lebloses „Etwas“ erscheine und demnach, wie er meint, *ganz und gar Bild geworden sei*.¹⁹⁷ Der Körper, sein Ausdruck, seine Gebärde und die obligate Pose bekam durch sein Festhalten auf Fotografien eine besondere Bedeutung. Vor allem TheaterschauspielerInnen, TänzerInnen und KünstlerInnen experimentierten vor der Kamera und stellten ihren Körper zur Schau. Eine genauere Untersuchung dieses Feldes wagte Susanne Holschbach 2006. In ihrem Buch „Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts“ untersucht sie die Inszenierungen von SchauspielerInnen in den Fotoateliers des 19. Jahrhunderts.¹⁹⁸ Die Körpersprache, die Gestik und die Pose nehmen hier eine zentrale Rolle ein und werden anhand von Musterbüchern und Ausdruckstudien analysiert. Bei den dabei entstandenen fotografischen Rollenportraits treten die SchauspielerInnen nicht als Modelle in Erscheinung, sondern als AkteurInnen und reproduzieren dabei erneut das Klischeebild der „Frau“, von der *Femme fatale* bis zur eisernen Jungfrau, so wie es Jahrhunderte über tradiert wurde, schreibt Holschbach.¹⁹⁹ Die „Rolle“ der Frauen wurde demzufolge im Akt der Selbstdarstellung visuell produziert, was hinsichtlich der Fotografie als Massenmedium und der Multiplikatorenfunktion, die den Rollenbildern als Sammelbildern zukam, besondere Beachtung erfuhr.²⁰⁰ Denn die propagierten Rollenklischees der Prominentensammelbilder fanden in der Folge ihren Niederschlag in den privaten Portraits und Familienfotografien. Hinsichtlich der

¹⁹⁶ Vgl. BUTLER 1991, S. 204

¹⁹⁷ Vgl. BARTHES 1985, S. 23

¹⁹⁸ Vgl. HOLSCHBACH 2006

¹⁹⁹ Vgl. HOLSCHBACH 2006, S. 257

²⁰⁰ Vgl. HOLSCHBACH 2006, S.259

Nachahmung von Gebärden, Gesten und Posen auf Fotografien tritt Norbert Elias' Strukturierung der Gesellschaft in Kraft.²⁰¹ Das Geschlecht und die Kategorien „Mann „ und „Frau“ reproduzieren sich im Prozess der Zivilisation immer wieder neu. So zeigt sich anhand der kommerziellen Familienfotografie eine visuelle Fixierung mit gleichzeitiger Produktion der Geschlechterbinarität.

Anknüpfungspunkt, die Rolle des Körpers medial einzusetzen, so wie es in den Atelierinszenierungen von SchauspielerInnen und KünstlerInnen im ausgehenden 19. Jahrhundert der Fall war, bietet die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman. In den 1970er Jahren etablierte sich im Zuge der Hoch-, Pop-, Massenkultur ein neues Verständnis des Körpers als Ort politischer Aushandlungsprozesse. Mit dem *Gender Role Play*, jenen Aspekt, den Cindy Sherman ins Zentrum ihrer Arbeit stellt, setzt die Künstlerin ihren eigenen Körper als Medium ein.²⁰² Neben ihren *Untitled Film Stills*, eine Werkgruppe zwischen 1977 und 1980, bei denen sie Szenen und Posen von HollywoodschauspielerInnen auf Fotografien festgehalten inszeniert, schafft sie in den 1980er Jahren farbliche Fotografien stereotyper Rolleninszenierungen. Dabei schlüpfte sie selbst in verschiedene historische Rollen und präsentiert dabei die dazugehörige Pose.

In *Untitled #201* von 1989 tritt sie dem/der BetrachterIn als männlicher Herrscher des ausgehenden 17. Jahrhunderts gegenüber (Abb. 35). Der Bildraum – Stoffdrapierungen, Tisch und Sessel – erinnern an eine herkömmliche Ateliersituation. Sie nimmt dabei eine typisch männliche Pose mit starrem und erhabenem Blick, aufrechter Sitzhaltung und breiten Beinen ein. Das Attribut der Brille, welches sie in der rechten Hand hält und als solches in Portraits des 17. Jahrhunderts nicht auftritt, erscheint für den/die BetrachterIn irritierend und tritt als Gegenpol zu der sonst historischen Inszenierung auf. Genauso ambivalent ist die Machart des Bildes zu deuten, indem die Fotografie und nicht wie im 17. Jahrhundert die Malerei auf die künstliche Situation aufmerksam macht.²⁰³ Insofern griff sie auf Vorbilder und der damit einhergehenden Stereotypisierung zurück, um auf die Maskerade, im Besonderen auch auf die Geschlechtsmaskerade, aufmerksam zu machen. Mit den Mitteln der Übertreibung, der Provokation und dem bewussten Einsatz des *gender fakes* wird

²⁰¹ Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 420-444

²⁰² Vgl. BRUCKNER 2009, S. 9

²⁰³ Auf das Täuschungsmanöver von Fotografie und Malerei weist Cindy Sherman selbst hin. Vgl. BRUCKNER 2009, S. 50

der tradierte, geschlechtspezifische Code sichtbar gemacht, gleichzeitig dekonstruiert und seine Stabilität in Frage gestellt.²⁰⁴ Das gleiche Prinzip im Geschlechtertausch erfolgt in *Untitled #193*, wo die Künstlerin in historisierender Manier eine typisch weibliche Pose einnimmt und zugleich, durch das gefälschte Dekolleté, auf die Künstlichkeit der Rolle und des Frauenbildes hinweist (Abb. 36). Demnach macht sie auf den Körper, die dazugehörige Rolle und das damit übermittelte Bild als *fake* aufmerksam. In diesem Sinne provozieren Shermans Bilder eine Enttäuschung des Blicks (*gaze*), indem die Dekonstruktion des Idealbildes vorgenommen wird, so Johanna Bruckner.²⁰⁵ Somit erscheint der Körper bei Cindy Sherman als soziale Einheit, wo fest stehende Kategorien von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ neu ausgehandelt werden. Er erweist sich bei der Künstlerin als Hülle und Maske der Geschlechtsidentität und tritt als formbare, variable Materie in Erscheinung. Und so bietet die körperliche Gestalt abseits von jeglichem Zwang die Möglichkeit die Geschlechtsidentität neu auszuhandeln, um sie neu zu konstruieren. Damit bringt Cindy Sherman das auf den Punkt was Judith Butler in der neueren Genderforschung postulierte, nämlich die Überwindung der Differenz von biologischem (*sex*) und kulturellem (*gender*) Geschlecht.²⁰⁶ Vielmehr konstituiert sich nach Judith Butler das Geschlecht performativ.²⁰⁷ Dabei können die Begriffe „Mann“ und „Frau“ sowohl einen männlichen und/oder einen weiblichen Körper bezeichnen, da die performativen Akte von der körperlichen Beschaffenheit unabhängig seien.²⁰⁸ Diese Erkenntnis ermögliche die Überwindung der binären Strukturen von Geschlechtern und gäbe Raum für eine Vielfalt an Geschlechteridentitäten. Das Infragestellen der scheinbar „normalen“ heterosexuellen Geschlechteridentität, deren Konstruierbarkeit und Variabilität durch die Inszenierung in Form der Maskerade wird am Werk Cindy Shermans deutlich. Der Zwang sich vor der Kamera geschlechtsadäquat zu verhalten, wird in Shermans Rolleninszenierungen vor der Kamera überprüft und zeitgleich aufgehoben. Jener Zwang, der in den kommerziellen Familienfotografien zutage tritt, indem Mimik, Gestik und Pose

²⁰⁴ Johanna Bruckner beschreibt den Aspekt des *fakes* als thematische Konstante im Werk Cindy Shermans. Vgl. BRUCKNER 2009, S. 50

²⁰⁵ Vgl. BRUCKNER 2008, S. 51

²⁰⁶ Folgende Beobachtung bei STOHLER 1998,
URL: http://www.roentgenradar.ch/trans_einleitung.html, Zugriff am 12.08.2010

²⁰⁷ Vgl. BUTLER 1991, S. 49

²⁰⁸ Vgl. BUTLER 1991, S. 22

das geschlechtskonforme Verhalten vor der Kamera verraten. Der inszenierte Charakter der Familienmitglieder wurde durch den „künstlichen“ Ort des Ateliers, welches als Bühne der Selbstinszenierung fungierte, verstärkt. Auf der Bühne fand eine Anpassung an die Gesellschaft statt, indem die Familie einer bildlichen Tradition Folge leistete und im Sinne Norbert Elias` sich „zivilisiert“ verhielt.²⁰⁹ Nicht das jeweilig individuelle Verhalten der Familienmitglieder trat dabei in den Vordergrund, sondern die Handlungsweise und Anordnung der Familie als Gruppe. Posen wurden demnach situationsgerecht eingenommen. Die geschlechtsspezifische und verhaltenskonforme Inszenierung beim Familienportrait zeigt das Bedürfnis nach Selbstdarstellung im Rahmen einer hierarchischen oder netzwerkartig verbundenen Ordnung. Das Einnehmen der Posen und das Einhalten der Atelierkonventionen lässt die sicherheitgebende Struktur, die die Familie bietet, augenscheinlich werden.

5.2 ZUR FAMILIENKONSTRUKTION BEI THOMAS STRUTH

Das Interesse an der Vielschichtigkeit eines ethnografischen, historischen, kunstgeschichtlichen, sozialen, pädagogischen, ästhetischen oder Gender bezogenen Blickes am Familienbild ist jene Gegebenheit, die der Fotograf Thomas Struth in aktuellen Arbeiten über das Familienleben aufgreift. Seit den 1980er Jahren widmet sich der deutsche Fotograf neben seinen Arbeiten der Stadt-, Straßen- und Architekturansichten, Landschaften, Innenansichten von Museen und Kirchen auch den Familienportraits. Ein eigene Ausstellung 2008 der Kulturstiftung der Stadtsparkasse Köln widmet sich dieser Werkgruppe.²¹⁰ Die Familienbildnisse sind während seiner Aufenthalte wie zum Beispiel in Schottland, England, Japan, Italien, Deutschland, China, Amerika oder Peru entstanden. Die Familien, die er fotografiert, entstammen vorwiegend aus Personenkreisen, die ihm privat und — mit Vertretern aus dem Kunst- und Kulturbereich — beruflich nahe stehen. Insofern erzählen die Fotografien auch etwas über den Künstler und das von ihm gewählte Lebensumfeld. Sein selbst gewählter Titel „Familienportraits“, der so nur den Gegenstand bezeichnet, knüpfe an eine

²⁰⁹ Von dem gesellschaftlichen Mechanismus einer Übertragung der Fremd- in Selbstzwänge des Menschen schreibt Norbert Elias. Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 323-347

²¹⁰ Dazu ist ein eigener Ausstellungskatalog erschienen. Vgl. AUSST. KAT., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur 2008

vorhergehende Studie mit seinem Freund und Psychoanalytiker Ingo Hartmann an, die sich mit der Auswertung privater Familienfotografien beschäftigte, schreibt Gabriele Conrath-Scholl.²¹¹

Diese Tatsache ist in Anbetracht meiner eigenen vorhergehenden Analyse privater Familienportraits als auch in Hinblick auf Struths Werkgruppe besonders interessant. Das Familienportrait lesbar als psychologisches Diagramm bekommt dadurch an Bedeutung.

Die Familien Thomas Struths zeigen sich anders wie in den historischen Fotografien zuvor, nicht in der künstlichen Atelierszenerie, sondern im privaten Raum (Abb. 37). So präsentiert sich *The Smith family 1989* im eigenen Wohnzimmer. Vorne sitzen die Eltern lässig jeweils auf einem bequemen Stuhl, dahinter und daneben befinden sich deren Kinder. Die scheinbar zufällige Anordnung, die der Fotograf Thomas Struth der Familie selbst überlassen hat, lässt familiäre Strukturen zum Vorschein kommen. Die Individuen und Familienmitglieder stehen am Foto weniger für sich selbst, sondern treten in ihrer jeweiligen Beziehung zueinander auf. Die Anordnung, die Kleidung, der Blick, die Pose sowie das gemeinsame Auftreten der Familie lässt die Mitglieder und deren Rollen identifizieren. In diesem Sinne berücksichtigt die Familie bei der Erstellung des Portraits, also ihrer bildlichen Fixierung, den familiären Code einer Programmatik der Familie. Mit der Verortung des Jetzt anhand des Fotos wird zugleich die Vergangenheit der Familie, also die impliziten Beziehungen und familieninternen Abmachungen mit ins Bild übersetzt. So lässt sich das jüngste Mitglied nah bei den Eltern als solches identifizieren, anders der Sohn rechts außen, der durch die räumliche Distanz zu seinen Eltern von diesen losgelöst auftritt. Zudem verrät die denkende Pose und lässige Sitzhaltung des Sohnes rechts auf dem Stuhl seinen studentischen Lebensstil.

Trotz Familieninszenierung im privaten Raum bleiben die Anklänge der traditionellen Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts erhalten. So ist die Wahl des Wohnzimmers durchaus mit den Saloninszenierungen der frühen Ateliers zu vergleichen, denn Stühle, Teppich und Bücher erinnern daran. Ebenso gleicht die Anordnung — vorne eine sitzende und rundum eine stehende Personengruppierung — der traditionellen Atelierrückstellung. Insofern wurde der Darstellungscode von Familieninszenierungen im Atelier des ausgehenden 19.

²¹¹ Vgl. CONRATH-SCHOLL 2008, S. 8

Jahrhundert beibehalten. Zuordnungskriterien anhand von Attributen, Umgebung, Möbel, Kleidung, Gesten und Blicke weisen die Familie und ihre Lebensform aus.

Ebenfalls einen Einblick in das private Heim gewährt *The Okutsi Family von 1996* (Abb. 38). Der Blick in deren Wohnzimmer zeigt im Vergleich zur Familie Smith kulturelle Unterschiede und eine differente Lebensform. Am Boden sitzend, so wie in traditionellen japanischen Haushalten üblich, schaut die Familie in die Kamera. Rechts sitzt der Vater etwas abgesetzt von der restlichen Familie der Mutter mit Tochter und Sohn. Individuelle Gesten, Blicke und Posen lassen sich im Vergleich zur Familie Smith weniger verzeichnen, was für die asiatische Kultur spricht, wo das Gruppenzugehörigkeitsgefühl und Einheitsdenken viel stärker ausgeprägt ist, als dies in der westlichen Kultur der Fall ist. Der Habitus der Personen lässt die Gruppe am Bild so auftreten, wie es ihren kulturellen Werten und Hintergründen entsprechend angebracht sei.²¹²

Thomas Struth stelle sich so in eine bedeutende kunstgeschichtliche Tradition, denn bereits in der Malerei des 17. Jahrhunderts hatte das Familienportrait, in dem sich individuelle wie allgemein kulturelle, wirtschaftliche und gesellschaftliche Gegebenheiten spiegeln, einen Höhepunkt, so Gabriele Conrath-Scholl.²¹³

An die kunsthistorische Darstellungskonvention und Tradition knüpft der Künstler an, indem er die Sehgewohnheiten aufs Neue überprüft. Der Blick auf die Familie nicht im eigenen Familienalbum, sondern öffentlich im musealen Kontext, lässt darüber nachdenken, was Familie für den/die BetrachterIn bedeutet und wie das jeweils eigene Familienbild auszusehen vermag. Beim Betrachten Thomas Struths Familienbilder erfolgt eine imaginäre Konstruierung des eigenen Familienbildes, indem eine Platzsuche innerhalb der engsten Vertrauten vorgenommen wird. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage: Wer sind wir als Familie und welche Aufgabe/Rolle erfüllt jeder einzelne innerhalb seiner Familie? Thomas Struths Familienbilder geben Auskunft über die jeweiligen Lebensformen und dienen als soziale Projektionsfläche — als Spiegelbild — um über seine jeweils eigenen Familienverhältnisse und individuelle Daseinsweise

²¹² Nach Bourdieu agiert die Gruppe in einer konkreten Situation so wie es sich gehöre, um der Regel und den Werten der Gruppe Ehre zu erweisen. Vgl. BOURDIEU 1995, S. 224

²¹³ Vgl. CONRATH-SCHOLL 2008, S. 9

nachzudenken. Durch die sichtbare Vernetzung der Familienmitglieder untereinander und den freien Raum zwischen ihnen, dem Fotografen und den/der BetrachterIn, schafft der Künstler eine „Beziehung“. Welche Art von Beziehung, darüber entscheiden Sehgewohnheiten, Gesten, Posen und Blicke, denn sie stellen die Kommunikation zum Gegenüber her. Bei der Analyse der Familienbilder geht es demnach nicht nur um die Frage *wer* dem/der BetrachterIn gegenübertritt, sondern vor allem *wie* dies geschieht. Also welche Art von Kommunikation schafft die Familie mit dem/der BetrachterIn? Auf welcher Ebene – psychologisch, kulturell, sozial – fühlt sich der/die BetrachterIn angesprochen? Daraus lässt sich Pierre Bourdieus Feststellung ableiten, dass die Bedeutung des Fotos sich nicht aus dem ergäbe was es an und für sich ist, sondern aus dem, was es für diesen oder jenen ist.²¹⁴ Aus dieser Vielschichtigkeit ergibt sich, dass die Auseinandersetzung mit Familienbildnissen eine höchst individuelle Angelegenheit ist. Dazu sagt Thomas Struth folgendes:

*„Die Frage der Familie wurde dadurch ausgelöst, dass ich versuchte mich selbst zu analysieren und zu verstehen, meine eigene Familie, den Platz der Familie innerhalb der westlichen Kultur, dass ich darüber nachdachte, warum wir sind, wer wir sind (...)“*²¹⁵

²¹⁴ Vgl. BOURDIEU 2006, S. 99

²¹⁵ Zit. n. STRUTH (o. J.), URL: <http://www.seniorweb.ch/type/blog/2010-06-25-thomas-struth-grossartige-fotos>, Zugriff am 08.09.2010

6. DAS FOTOGRAFISCHE FAMILIENBILD UND SEINE FUNKTION

6.1 ZUR BEDEUTUNG UND FUNKTION DES FOTOGRAFISCHEN FAMILIENPORTRAITS

Das fotografische Familienportrait als performativen Akt zu sehen, welcher nach Judith Butler in Bezug auf Victor Turner im wiederholten Vollzug soziales Handeln kennzeichne, rückt in meiner Analyse in den Vordergrund, denn die Wiederholung, so Turner, wirke als Mittel einer Reinszenierung und einer Erfahrung von gesellschaftlich bereits eingeführten Bedeutungen, die so legitimiert werden.²¹⁶ Judith Butler folgert daher, dass der performative Vollzug soziale Gesetze explizit mache.²¹⁷

Demnach kommt dem wiederholten Akt des Fotografierens von Familien in der Gesellschaft einem Ritus gleich, denn die Aktion im Atelier erfüllt die Kriterien eines Rituals, das durch den Eintritt (ins Atelier), die Handlung (die Inszenierung für den Moment/Einnehmen der Haltung) und den Austritt (Verlassen des Ateliers) gekennzeichnet sei.²¹⁸ Weiters zeichne sich das Ritual durch Rezeptivität aus, also sei ein wiederholtes Handlungsmuster, und beziehe sich durch rituelle Interaktionen auf Tradiertes und erzeuge daher Sicherheit.²¹⁹

Die Familie als Ort an dem rituelle Kompetenzen erworben, erprobt und gelebt werden (Tisch- und Essrituale, Festrituale, Schlafensrituale,...) nimmt im Zusammenhang mit der familiären Aufstellung bei Familienfotos eine bedeutende Rolle ein,²²⁰ denn die Familienmitglieder greifen im Akt der Performanz (Aufstellung am Familienfoto) auf ihr jeweils praktisches Wissen zurück, das in Form mimetischer Lernprozesse innerhalb der Familie und Gesellschaft erworben wurde.²²¹ Demnach zeigt das Foto selbst einen familiären Code, also die Programmatik der Familie, wobei der mimetische Charakter der kulturellen Lernprozesse, also die Angleichung an Familienleitbilder, Geschlechtsstereotypen, Familiensitten in Form von Gesten und Posen, nicht nur die bloße Kopie ritueller Handlungen erzeugt, sondern als kreative Wiedererzeugung am Foto zu deuten

²¹⁶ Vgl. BUTLER 2002, S. 312

²¹⁷ Vgl. BUTLER 2002, S. 313

²¹⁸ Stanley J. Tambiah verweist bei seiner Ausführung zur performativen Theorie des Rituals auf ethnologische Zusammenhänge von Genepp und Mauss. Vgl. TAMBIAH 2002, S. 237

²¹⁹ Vgl. AUDEHM (u. a.) 2007, S. 424

²²⁰ Zu Alltags- und Festrituale in Familien vgl. AUDEHM (u. a.) 2007, S. 432-437

²²¹ Vgl. AUDEHM (u. a.) 2007, S. 427

ist. So ermöglicht das fotografische Familienportrait als performatives Ritual eine Selbstinszenierung mit gleichzeitiger sozialer Integrität. Katrin Audehm schreibt:

*„(...) Rituale (sind) nicht nur Wiederholungen des bereits Inkorporierten. Soziale Normativität kann in ihnen sowohl bestätigt, als auch verschoben und umgedeutet werden.“*²²²

Strukturell gesehen bietet das fotografische Familienportrait die Möglichkeit einer geordneten Struktur und gewährleistet Dauerhaftigkeit, Beständigkeit und Sicherheit, jene Komponenten die im Zusammenhang mit der Familie eine maßgebliche Rolle spielen. Deswegen liefert das fotografische Familienbild eine Plattform um diesen Zusammenhängen ihre sichtbare Form zu verleihen. Das Foto zeigt den Wunsch nach Selbstinszenierung innerhalb eines geordneten, vernetzten und hierarchischen Gefüges. Das Abbilden der Familien, gesehen als Ritual, beinhaltet keinen Ausdruck von freien Gefühlen, sondern zeigt eine disziplinierte Wiederholung der richtigen Einstellung.²²³ Damit einhergehend trete die Stereotypisierung und Gefühlsregulierung im Atelier in Kraft, die durch ihre übertragenen und institutionalisierten Formen soziale Kommunikation am Foto herstellen.²²⁴ So reiht sich die Familie in eine bestimmte Gruppe oder Schicht der Gesellschaft ein und sichert sich ihren Platz innerhalb der Gemeinschaft. Demzufolge wird Norbert Elias' Mechanismus vom Prozess der Zivilisation ablesbar, indem Anpassungsvorgänge und das Ineinandergreifen von menschlichen Regungen, Artikulationen von Gefühlen sowie ihre Kontrolle bei den fotografischen Familienportraits eine wesentliche Rolle spielen.²²⁵

Die Familienportraits offenbaren rituelles Handeln, welches nach Susanne Langer die Übernahme konventionalisierter Gebärden anstelle improvisierter Handlungen zeige und darüber hinaus psychische Distanzierung ermöglicht.²²⁶ Auch Pierre Bourdieu spricht in seiner Abhandlung über die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie von ihrer rituellen Funktion, bei der das ästhetische Bemühen eine Ausnahme bilde.²²⁷ Aus diesem Grund darf die Tätigkeit des Fotografierens der

²²² Vgl. AUDEHM (u.a.) 2007, S. 428

²²³ Vgl. TAMBIAH 2002, S. 221

²²⁴ Vgl. TAMBIAH 2002, S. 219

²²⁵ Von dem gesellschaftlichen Mechanismus einer Übertragung der Fremd- in Selbstzwänge des Menschen schreibt Norbert Elias. Vgl. ELIAS 1997 Bd. 2, S. 323-347

²²⁶ Nähere Ausführungen zu Susanne Langer (1951) vgl. TAMBIAH 2002, S. 220-221

²²⁷ Vgl. BOURDIEU 2006, S. 102

Familien als symbolischer Akt aufgefasst werden. Die Geste als Resultat der Gefühlsregulierung am Foto hat demnach die Aufgabe ein Gefühl, und im Falle der Familie, ein Zusammengehörigkeitsgefühl in Erinnerung zu rufen. Zusätzlich zeigt die Art der Familieninszenierung und die Interpretation der Aufstellung, Umgebung, Kleidung, Attribute und Gesten die jeweilige Traditions- und Wertevermittlung. In diesem Sinne erfüllt das Familienfoto als Familienritual seine Funktion in der sozialen Kommunikation, die wenig mit der Übertragung neuer Information, sondern eher mit dem Aufbau interpersonaler Beziehungen, sozialer Integration und Kontinuität zu tun hat. Dazu schreibt Katrin Audehm:

„ (...) (Rituale) erweisen sich (...) nicht als streng kodifizierte und konventionalisierte Vollzugspraxen, denen sich die Familien unterwerfen, sondern als Instrumente der wechselseitigen Bildung der Familienmitglieder, die zwar an den kollektiven Normen der Familien ausgerichtet sind, diese selbst werden in den rituellen Inszenierungen aber aktualisiert und können den Wandel innerhalb der Familien angepasst werden.“²²⁸

Zusammenfassend zeigt die Analyse der Familienportraits angepasstes codiertes Verhalten, legt Mechanismen gesellschaftlicher Vorgänge frei und ermöglicht, sie auf verschiedenen Ebenen — psychologisch, sozial, historisch, ästhetisch — zu deuten. Die funktionelle Bedeutung, sowohl der Tätigkeit des Fotografierens von Familien innerhalb der Gesellschaft als auch die des Gebrauchs des Familienfotos selbst, liegt in ihrer sozial integrativen Funktion. Das Familienportrait wirkt gemeinschaftsstiftend.

6.2 LEBENSFORM ODER LEBENSFORM - EINE ENTSCHEIDUNG DAMALS WIE HEUTE

Die bürgerliche Situation der Selbstwahrnehmung sowie der Geschlechterideale und ihre Anpassung und Angleichung an die Gesellschaft ist hinsichtlich des Aufkommens der Fotografie als neues Medium der Bilderverbreitung ein interessantes Thema. Die massenhafte mediale Übermittlung von Geschlechteridealen nimmt ihren Ausgangspunkt in der Erfindung der Fotografie. Die Wirksamkeit der so entstandenen visuellen Kultur nimmt heute anhand von Fernsehen, Werbung, Internet, Videoscreens und i-phones unüberschaubare

²²⁸ Zit. n. AUDEHM (u.a.) 2007, S. 437

Dimensionen an und ihr Einfluss auf die Lebensweise der Bevölkerung ist kaum abzuschätzen. Die implizit manipulatorischen Fähigkeiten von Bildern und ihre Zugkraft auf die Gesellschaft werden im Rückblick auf die bürgerliche Atelierfotografie — wo Familien durch Anpassungs- und Angleichungsvorgänge sich einen Platz in der Gesellschaft sichern — bewiesen. Der Blick auf innovative und rückschrittliche Tendenzen hinsichtlich der stereotypen Familien- und Geschlechterinszenierung geben eine kritische, reflektierte Sicht sowohl auf historische als auch auf aktuelle Vorgänge frei, die es ermöglicht, den medialen Einfluss differenziert zu betrachten und die individuelle Lebensweise hervorzuheben. Hinsichtlich der Geschlechterthematik erfolgte im Zuge der ersten Frauenbewegungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Angleichung von Frauen und Männern. Das Infragestellen der traditionellen Rollenaufteilungen hat diesbezüglich Unsicherheiten aufgeworfen, die bis in die Gegenwart andauern, denn männliche und weibliche Rollenzuschreibungen sind nicht mehr streng voneinander zu trennen. So gelten Attribute wie schön, stark, erfolgreich, schnell, intellektuell und kompetent für die Frau genauso wie für den Mann. Allerdings geraten die Frauen aktuell in eine zunehmende Doppelbelastung durch zweierlei Rollen: Jene als erfolgreiche Karrierefrau und jene als fürsorgliche Mutter. Das Bild der agilen Power- und Karrierefrau und fürsorglichen Mutter, die diszipliniert ihren Körper in Form hält, wird medial vermittelt und als Ideal erfolgreich propagiert. Als aktuelles Beispiel kann hier das deutsche Topmodel Heidi Klum angeführt werden, die nur wenige Wochen nach der Geburt ihres ersten Kindes, als Model am Laufsteg Unterwäsche präsentierte.²²⁹ Die Vierfachmutter (Abb. 39) ist bekannt für ihre Radikaldiäten.

Damit wächst der Druck auf junge Frauen, beides erfüllen zu müssen. Umgekehrt werden durch die zunehmende Funktionsverschiebung der Geschlechterrollen innerhalb der Familie ebenso den Männern neue Aufgabengebiete zuteil, die dem Vater das Tätigwerden „mütterlicher“ Fürsorge (Möglichkeit der Karenz) für das Kind ermöglicht. Die allmähliche Öffnung und Grenzverschiebung hinsichtlich der traditionellen Rollenaufteilung wirft zwar einerseits innerhalb des Geschlechts und der neuen Aufgabe Unsicherheiten und vermeintliche Statusverluste

²²⁹ Folgende Ausführung vgl. ALA 2009,

URL: <http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,659376,00.html>, Zugriff am 17.11.2010

(Mutterrolle beim Mann) auf, ermöglicht aber andererseits Aufgaben neu auszuhandeln und „frei“ zu wählen. Genau diesen Umstand der freien Wählbarkeit hinsichtlich der Lebens – und Familienformen in der Gesellschaft stellen Grundmann und Hoffmeister im Beitrag von 2009 „Familie nach der Familie. Alternativen zur bürgerlichen Kleinfamilie“ in ihren Blickpunkt.²³⁰ In der von stattdessen gehenden aktuellen Pluralisierung von Lebensformen würden die unterschiedlichen Intentionen des Zusammenlebens sichtbar und damit auf Möglichkeitsräume jenseits normativer Leitbilder der klassischen bürgerlichen Kernfamilie (Vater, Mutter, Kind) verwiesen.²³¹ In diesem Sinne spielt das Familien(leit)bild, ob in der eigenen Familie oder gesellschaftlich, religiös oder medial vermittelt, eine wesentliche Rolle in der Entscheidungsfindung der jeweils eigenen Lebensform.

Die Bewusstwerdung und Hinterfragung der Familien- und Geschlechtsleitbilder anhand ausgewählter fotografischer Familienportraits unterschiedlicher Herkunft bietet die Gelegenheit, Familie als Ort kreativer Entfaltungs- und Lebensfindung zu betrachten. Mit historischen, individuellen und persönlichen Familien(leit)bildern konfrontiert, entsteht die überraschende Möglichkeit, Familie als „konstruierbar“ zu erfahren. Das neue Familienbild, ob in der Gesellschaft oder für sich persönlich, ist somit ein Konstrukt von historisch, religiös und individuell überlieferten Familienbildern. Sich diesen Leitbildern und Familienmythen zu entziehen, erscheint schier unmöglich, daraus allerdings für sich selbst ein eigenes Familienbild zu kreieren, beinhaltet die Freiheit in der Auswahl seiner eigenen Lebensform.

6.3 ZUR NEUEN FAMILIENKONSTRUKTION – EIN AUSBLICK

Die Abkehr vom gängigen Leitbild der Kernfamilie und das Unbehagen, das hinsichtlich der aktuellen Pluralisierung der Lebensformen spürbar wird, könnten im Hinblick auf historische Entwicklungen neue Perspektiven eröffnen, denn eine Vielfalt an Lebensformen und Familienformen gab es immer schon. Daran anschließend wäre die einstmalige Großfamilie, also die Haus-, Hof-, Wirtschaft- und Zweckgemeinschaft, wo Hofeigentümer, Angestellte, Knechte und Mägde

²³⁰ GRUNDMANN UND HOFFMEISTER 2009

²³¹ Vgl. GRUNDMANN UND HOFFMEISTER 2009, S. 160

sowie uneheliche Kinder unter einem Dach lebten, durchaus vergleichbar mit der heutigen Patch-Work-Familie, bei der mehrere Familien in unterschiedlicher Konstellation erneut in einem Haushalt zusammenleben. Lediglich die Bezeichnung und Bedingungen treten unter moderneren Standards in Erscheinung.

Genau hier fällt die Bewusstwerdung und Notwendigkeit historischer Familienkonstellationen ins Gewicht, die Lernchancen für zukünftige gesellschaftliche Modellierungsprozesse bietet. Insofern ermöglicht die Schau auf die einstmalige Wirtschaftsfamilie den offenen lernbereiten Umgang nicht verwandter familiärer Beziehungen wie in heutigen Patch-Work-Familien, Wohngemeinschaften oder Partnerschaftshaushalten. Vielmehr handle es sich bei der aktuellen Pluralisierung der Lebensformen — laut Grundmann und Hoffmeister — um soziale Gemeinschaften, in diesen familiäre Beziehungen jenseits der Familie gelebt werden können.²³²

Die neuen familiären Gemeinschaften bieten demnach Lebens- und Erfahrungsräume, die auf die jeweils persönliche Entwicklung abzielen. In diesem Sinne tritt die Familie aus dem starren System und der Definition der traditionellen Kernfamilie heraus und löst sich von den Begriffen und Zuschreibungen von Vater, Mutter und Kind, um so das Wesentliche, nämlich den Blick auf die interpersonalen Beziehungen freizugeben. So ist Familie in der neuen Definition und im Rückblick auf die Analyse der fotografischen Familienportraits als Sicherheit gebende und Gemeinschaft stiftende Struktur zu verstehen. In diesem Sinne kann das Wunschbild Familie für jeden seine individuelle Form annehmen.

²³² Vgl. GRUNDMANN UND HOFFMEISTER 2009, S. 168

7. RESÜMEE

Zur Gebrauchsfotografie, die im Gegensatz zur Kunstfotografie ihre soziale, konsumorientierte und integrative Funktion innerhalb der Gesellschaft erfüllt, zählt im Besonderen die kommerzielle Familienfotografie. Zwar resultieren ästhetische Anleihen in Repräsentation und Darstellungsweise aus der Malerei, dennoch entwickelt sich die Familienfotografie zu einem eigenständigen Genre. Allerdings, und das soll hier betont werden, hatte eine derartige Fotografie durch ihre massenhafte Produktion keinen Kunstanspruch, sondern diente als Gegenstand sozialer Aufwertung und zur Schaffung von Integrität. Die Industrialisierung und der beginnende Kapitalismus im 19. Jahrhundert wirkten sich auf die Handhabung des Mediums der Fotografie aus, die fortan dazu diente Bilder seines „Selbst“ zu konsumieren und zu konservieren. Mit der Carte de Visité und den Starsammelbildern, die in dazu eigens angefertigten Fotoalben aufbewahrt wurden, zeigt sich das Festhalten von Bewegung, Gesten und Posen auf neue Art und Weise. Darüber hinaus beteiligten sich das neue Medium der Fotografie und ihr anhaftender Authentizitätscharakter maßgeblich an der Visualisierung und Produktion der Geschlechter- und Familienverhältnisse. Die fotografische Technik ermöglichte es, sich so zu inszenieren, wie „Frau“ und „Mann“ in der Gesellschaft gesehen werden wollte. So auch in den Familienbildern, die weniger von dem Selbst der einzelnen Individuen preisgeben, sondern soziale Anpassungs- und Aneignungsprozesse freilegen, indem Gesten und Posen sowie das Mithineinnehmen von Gegenständen und Attributen das jeweilige Milieu der Familie ausweisen.

Trotz der großen Zeitspanne der untersuchten Familienportraits wird die relativ gleich bleibende und stereotype Präsentation der Familien erkennbar. Nicht zuletzt gründet dies an der Orientierung und Propagierung von Leitbildern. So ergibt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Industrialisierung, Arbeitsteilung und der Trennung in öffentlichen und privaten Bereich, eine zunehmende Fokussierung auf das Bild der klassischen Kernfamilie in fotografischen Familienportraits. Danach darf auch die erneute und erfolgreich propagierte Rollenaufteilung innerhalb der Familie bewertet werden, in der dem Mann der öffentliche Bereich zugestanden wurde und der Frau das private Reich und die Familie. Insofern steht außer Zweifel, dass die Industrialisierung, die Abkehr von der Wirtschaftsfamilie als Folge der Arbeitsteilung, eine erneute

Geschlechterpolarisierung und Rollenaufteilung mit sich brachte. Innen und außen, männlich und weiblich werden demnach in den fotografischen Familienportraits durch Gesten, Posen, Mimen, Kleidung und Attribute ersichtlich. Geschlecht zeigt sich nach Pierre Bourdieu in Relation zum Anderen.²³³ Darum eröffnet sich im fotografischen Familienportrait das Geschlecht in seiner jeweiligen Haltung, Geste, Kleidung als performativer Akt.²³⁴ Es reproduziert und inszeniert sich immer wieder selbst in Beziehung zum anderen Geschlecht.

Die Erkenntnis geschlechtsspezifischer kultureller Performanzen von Familie und Gesellschaft solle nach Judith Butlers Überlegung Verschiebungen, Verfälschungen und Revisionen ermöglichen, die die geschlechtliche Konstruktion und ihr kulturelles Gemacht-Sein als solche entlarven.²³⁵ Ein Exkurs zur Künstlerin und Fotografin Cindy Sherman schließt an Butlers Konzeption an, indem sie in Form von stereotypen Geschlechtsinszenierungen auf die Maskerade von „männlich“ und „weiblich“ aufmerksam macht.²³⁶

Darüber hinaus erweisen sich das Geschlecht wie auch die Familienmitglieder am Bild als Symbol, als Zeugen von ihrer Abwesenheit in ihrer Anwesenheit und sind nach Roland Barthes ganz und gar Bild geworden.²³⁷ Dieser Umstand weist gleichzeitig auf die Entstehung und Konstruierung von Bildern überhaupt hin, indem das Bild als Materialisation von etwas Immateriellen dient und umgekehrt. Insofern zeigt sich das Innere, der „Geist“, nur in Beziehung zum jeweils Anderen. Hinsichtlich der fotografischen Familienportraits spielen also nicht nur die Beziehungen der Familienmitglieder untereinander eine Rolle, sondern ebenso die Beziehung des/der Betrachter(s)In zu der Familie und ihren Personen. Den persönlichen Bezug und individuellen Zugang, ob ästhetisch, historisch, psychologisch oder sozial ist jener Punkt, den Thomas Struth in seine Arbeiten „Familienportraits“ aufgreift. Das Zurückgeworfensein auf die eigene Vergangenheit und das Nachdenken über persönliche Erfahrungen im Zusammenhang mit Familie und der Konstruktion des jeweils eigenen Familienbildes scheint in Anbetracht seiner Arbeiten unausweichlich.

Zusammenfassend ergibt sich, dass an den Kategorien „Geschlecht“ und „Familie“ als wesentliches Element die „Beziehung“ zutage tritt, eine Beziehung,

²³³ Vgl. BOURDIEU 2005, S. 45

²³⁴ Vgl. BUTLER 1991, S. 49

²³⁵ Vgl. BUTLER 1991, S. 58

²³⁶ Vgl. Kapitel 5.1.

²³⁷ Vgl. BARTHES 1985, S. 23

die durch die eigene Geschichte und Erfahrung höchst unterschiedliche Assoziationen und Erfahrungen zulässt. Insofern gilt „Familie“ als ein emotional gebundener Begriff, der einen sozialen Aushandlungsort definiert, wo Identitäten gebildet, geformt und gestützt werden.

LITERATURVERZEICHNIS

AUSST. KAT., Albertina 2010

Monika Faber, Heinrich Kühn: Die vollkommene Fotografie (Ausst. Kat., Albertina; Wien 2010, Musée de l'Orangerie; Paris 2010/2011, Museum of Fine Arts; Houston 2011), Ostfildern 2010

AUSST. KAT., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur 2008

Thomas Struth. Familienleben (Kat. Ausst., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln 2008), Köln 2008

AUSST. KAT., Niederösterreichische Landesausstellung 1993

Elisabeth Vavra (Hrsg.), Familie. Ideal und Realität (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Barockschloss Riegersburg 1993), Horn 1993

AUDEHM (u. a.) 2007

Katrin Audehm, Christof Wulf, Jörg Zirfas, Rituale. In: Jutta Escarius (Hrsg.), Handbuch Familie, Wiesbaden 2007, S. 424-440

BAATZ 1997

Wilfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 1997

BARTA 2001

Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien-Köln-Weimar 2001

BARTHES 1985

Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt am Main 1985

BEAUVOIR 1990

Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht, Reinbek 1990

BENJAMIN 1981

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1981

BOURDIEU 1995

Pierre Bourdieu, Habitus - Kode und Kodifizierung. In: Johanna Hofbauer (u.a.), Bilder- Symbole- Metaphern. Visualisierung und Informierung der Moderne, Wien 1995, S. 223-235

BOURDIEU 1997

Pierre Bourdieu, Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt am Main 1997

BOURDIEU 2005

Pierre Bourdieu, Die männliche Herrschaft, Frankfurt am Main 2005

BOURDIEU (u. a.) 2006

Pierre Bourdieu (u. a.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg 2006

BOURDIEU 2006

Pierre Bourdieu, Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Pierre Bourdieu (u. a.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg 2006, S. 25-84

BOURDIEU 2006

Pierre Bourdieu, Die gesellschaftliche Definition der Fotografie. In: Pierre Bourdieu (u. a.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg 2006, S. 85-109

BREUSS 1993

Susanne Breuss, Wertpapiere des Familienglücks. Familienfotografie im 19. und 20. Jahrhundert. In: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Familie. Ideal und Realität (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Barockschloss Riegersburg 1993), Horn 1993, S. 316-334

BREUSS 2000

Susanne Breuss, Erinnerung und schöner Schein, Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Mathias Beitzl, Veronika Plöckinger (Hrsg.), familienFOTOfamilie (Begleitbuch, Jahresausstellung im Ethnografischen Museum Schloss Kittsee 2000), Kittsee 2000, S. 27-63

BRUCKNER 2009

Johanna Bruckner, Inszenierung und Subjektentwurf bei Cindy Sherman – Subjekte der „Indifference“: Fluide Konstruktionen, Destabilisierung und Intersektionalität, phil. Dipl. (ms.), Wien 2009

BUTLER 1991

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991

BUTLER 2002

Judith Butler, Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Uwe Wirth (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 301-320

CONRATH-SCHOLL 2008

Gabriele Conrath-Scholl, Einführung. In: Gabriele Conrath-Scholl, Thomas Struth. Familienleben (Kat. Ausst., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln 2008), Köln 2008, S. 7-11

CYPRIAN 2003

Gudrun Cyprian, Familienbilder als Forschungsthema. In: Gudrun Cyprian, Marianne Heimbach-Steins (Hrsg.), Familienbilder. Interdisziplinäre Sondierungen, Opladen 2003, S. 9-19

DEWITZ 1997

Bodo von Dewitz, „Ich lege mir ein Album an und sammle nun Photographien.“ Kaiserin Elisabeth von Österreich und die Carte-de-Visite-Photographie. In: Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hrsg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert (Ausst. Kat., Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig der Stadt Köln, Köln 1996/1997), Köln 1996, S. 95-105

ECKES 2004

Thomas Eckes, Geschlechtsstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hrsg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Wiesbaden 2004, S. 165- 176

EHMER 1993

Josef Ehmer, Die Geschichte der Familie: Wandel der Ideale – Vielfalt der Wirklichkeit. In: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Familie. Ideal und Realität (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Barockschloss Riegersburg 1993), Horn 1993, S. 5-21

ELIAS 1997 Bd. 1

Norbert Elias, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt am Main 1997

ELIAS 1997 Bd. 2

Norbert Elias, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt am Main 1997, S. 323-347

ESMAT 2001

Christine Esmat. Mutter-los. Die Marginalisierung der Mutter als konstituives Moment in der Philosophie und im Drama des 18. Jahrhunderts. In: Christine Kanz (Hrsg.), Gegenwelten. Zur Geschlechtsdifferenz in den Kulturwissenschaften, Bamberg 2001, S. 54-70

FABER 2005

Monika Faber, Fien de Siècle. In: Monika Faber (Hrsg.), Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900 - 1938 (Ausst. Kat., Neue Galerie, New York 2005, Albertina, Wien 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 22-43

FRECOT 2005

Janos Frecot, Vor dem geschichtlichen Horizont. In: Portrait im Aufbruch (Ausst. Kat.), Monika Faber (Hrsg.), Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900 - 1938 (Ausst. Kat., Neue Galerie, New York 2005, Albertina, Wien 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 8-14

FUHS 2007

Burkhard Fuhs, Zur Geschichte der Familie In: Jutta Escarius (Hrsg.), Handbuch Familie, Wiesbaden 2007, S. 17-35

GEHMACHER UND MESNER 2003

Johanna Gehmacher und Maria Mesner (Hrsg.), Frauen- und Geschlechtergeschichte, Wien 2003

GRUNDMANN UND HOFFMEISTER 2009

Mathias Grundmann, Dieter Hoffmeister, Familie nach der Familie. Alternativen zur bürgerlichen Kleinfamilie. In: Günther Burkart (Hrsg.), Zukunft der Familie Prognosen und Szenarien (Sonderheft 6 der Zeitschrift Familienforschung), Opladen 2009, S. 157-178

HARDING 1994

Sandra Harding, Das Geschlecht des Wissens: Frauen denken Wissenschaft, Frankfurt am Main 1994

HAUSEN (1976) 2001

Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sabine Hark (Hrsg.), Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Opladen 2001, S. 162-185

HELPERSDORFER 1990

Irmgard Helpersdorfer, Die Wiener Frauenvereine und ihre Publikationsvereine. In: Reingard Witzmann (Hrsg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1989/1990), Wien 1989, S. 43-52

HOLSCHBACH 2006

Susanne Holschbach, Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Wirklichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006

HÖRNING UND REUTER 2006

Karl H. Hörning und Julia Reuter, Praktizierte Kultur: Das stille Wissen der Geschlechter. In: Ursula Rao (Hrsg.), Kulturelle VerWandlungen. Gestaltung sozialer Welten in der Performanz, Frankfurt am Main 2006, S. 51-71

HUNTER 2005

Christina Hunter, Biographien. In: Monika Faber (Hrsg.), Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900 – 1938 (Ausst. Kat., Neue Galerie, New York 2005, Albertina, Wien 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 157-170

KANZ 2001

Christine Kanz, Wissenschaftskritik und Geschlechtsdifferenz in Texten von Monika Maron, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf und Anne Duden. In: Christine Kanz (Hrsg.), Gegenwelten. Zur Geschlechtsdifferenz in den Kulturwissenschaften, Bamberg 2001, S. 79-94

KLEIN 2006

Gabriele Klein, Habitus und Performanz. Oder: Wie der Habitus als generatives Prinzip Wirklichkeit hervorbringt. In: Ursula Rao (Hrsg.), Kulturelle VerWandlungen. Gestaltung sozialer Welten in der Performanz, Frankfurt am Main 2006, S. 33-47

KOSCHORKE 2000

Albrecht Koschorke, Die heilige Familie und ihre Folgen, Frankfurt am Main 2000

KRACAUER 2002

Siegfried Kracauer, Ornament der Masse, Frankfurt am Main 2002

KREZIC 2007

Anita Krezic, Familie und Rollenzuordnungen in der Malerei des Biedermeier, phil. Dipl. (ms.), Wien 2007

KRONBERGER-FRENTZEN 1940

Hanna Kronberger-Frentzen, Das deutsche Familienbildnis, Leipzig 1940

LANGER-OSTRAWSKY 1993

Gertude Langer-Ostrawsky, Die bäuerliche Familie. In: Elisabeth Vavra (Hrsg.), Familie. Ideal und Realität (Kat. Ausst., Niederösterreichische Landesausstellung, Barockschloss Riegersburg 1993), Horn 1993, S. 373-374

LEHNERT 2003

Gertrud Lehnert, Mode, Köln 2003

LORENZ 1985

Angelika Lorenz, Das deutsche Familienbildnis in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985

MAAS 1977

Ellen Maas, Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977

MAURNBÖCK 2002

Ute von Maurnböck, Die Haus- und Hofnamen im Gerichtsbezirk Mauerkirchen (Oberösterreich), phil. Dipl. (ms.), Wien 2002

NEUMANN 2005

Birgit Neumann, Bildwissenschaft. In: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Kulturwissenschaften, Weimar 2005, S. 4-7

NÜNNING 2005

Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Kulturwissenschaften, Weimar 2005

NÜNNING 2005

Ansgar Nünning, Gedächtnis, kulturelles. In: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Kulturwissenschaften, Weimar 2005, S. 48-50

OTT 2000

Cornelia Ott, Zum Verhältnis von Geschlecht und Sexualität unter machttheoretischen Gesichtspunkten. In: Christiane Schmerl (u.a.) (Hrsg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften, Opladen 2000, S. 183-193

POHLE 1998

Bettina Pohle, Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt am Main 1998

PRASCHL-PICHLER 1995

Gabriele Praschl-Pichler, Das Familienalbum von Kaiser Franz Joseph und Elisabeth, Wien 1995

RAO 2006

Ursula Rao, Einleitung. Zwischen Kultur und Kontingenz. In: Ursula Rao (Hrsg.), Kulturelle VerWandlungen. Gestaltung sozialer Welten in der Performanz, Frankfurt am Main 2006, S. 11-31

RENNER UND LAUX 2006

Karl-Heinz Renner und Lothar Laux, Histrionische Selbstdarstellung als performative Praxis. In: Ursula Rao (Hrsg.), Kulturelle VerWandlungen. Gestaltung sozialer Welten in der Performanz, Frankfurt am Main 2006, S. 133-155

SACHSSE 2003

Rolf Sachsse, Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003

SCHANTL 2003

Alexandra Schantl, Frauenbild[er]. In: Gabriele Eckerl (Red.), Frauenbild. Das Bild der Frau in Kunst und Literatur (Aust. Kat. NÖ Landesmuseum, St. Pölten 2003/2004), St. Pölten 2003

SCHELSKE 1997

Andreas Schelske, Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation, Wiesbaden 1997

SIMMEL 2008

Lisa Simmel, Studium zum adeligen Familienportrait im 18. Jh. mit besonderer Berücksichtigung des Portraits der Familie Harrach, phil. Dipl. (ms.), Wien 2008

SIMONIS 2005

Linda Simonis, Habitus. In: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Kulturwissenschaften, Weimar 2005, S. 61-62

SONTAG 2003

Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 2003

STRATEN 1989

Roelof van Straten, Einführung in die Ikonographie, Berlin 1989

STARL 1983

Timm Starl, Die Photographie ist eine Notwendigkeit...Die Atelierfotografie in Österreich im 19. Jahrhundert. In: Otto Hochreiter (Hrsg.), Geschichte der Fotografie in Österreich (Bd.1), (Ausst. Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (u.a.) 1983-1985), Bad Ischl 1983, S. 25-52

STARL 1991

Timm Starl, Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991

STARL 1995

Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1890, München 1995

STARL 2005

Timm Starl, Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839 bis 1945, Wien 2005

STARL 2009

Timm Starl, Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945, Marburg 2009

STRITZKE 2005

Nadyne Stritzke, Maskerade/Geschlechtsmaskerade. In: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Kulturwissenschaften, Weimar 2005, S. 136-137

SYKORA 2006

Katharina Sykora (Hrsg.), Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006

TAMBIAH 2002

Stanley J. Tambiah, Eine performative Theorie des Rituals. In: Uwe Wirth (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 210-242

WEBER-KELLERMANN 1991

Ingeborg Weber-Kellermann, Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empirie und Romantik, Biedermeier und Gründerzeit, München 1991

WETTERER 2004

Angelika Wetterer, Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit. In: Ruth Becker (Hrsg.), Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden 2004, S. 122-131

WISINGER 1992, S. 58

Marion Wisinger, Land der Töchter 150 Jahre Frauenleben in Österreich, Wien 1992

SONSTIGE QUELLEN

ASCHENBRENNER 2010

Irmgard Aschenbrenner, Persönliches Interview anhand ausgewähltem Fotomaterial, geführt von der Verfasserin, Wien am 31.03.2010

WIPPL 2010

Josef Wippl, Re: Fotos

e-mail: j.w@utanet.at, 13.05.2010

WWW QUELLEN

ALA 2009

Laufsteg Sehnsucht. Mama Klum tritt bei Dessous Show auf, URL:

<http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,659376,00.html>, Zugriff am 17.11.2010

BILDARCHIV AUSTRIA

Bilddatenbank der Österreichischen Nationalbibliothek, URL:

<http://www.bildarchivaustria.at/>, Zugriff am 01.04.2010

DEMMER 2008

Julia Demmer, Kinderrechte und Wohltätigkeit einst und heute. Eine Retrospektive der Lebens- und Erziehungserfahrungen ehemaliger Zöglinge des Rothschild'schen Kinderasyls in Göstling an der Ybbs zwischen 1925-1925. In: Kinderschutz aktiv, URL:

http://www.kinderschutz.at/zeitung/84_wohlttaetigkeit.htm, Zugriff am 24.10.2010

ELTZ-HOFFMANN (o. J.)

Lieselotte von Eltz-Hoffmann, Ludwig Viktor (1842-1919): Ein Gönner Salzburg.

In: Mitteilungsblatt Bastei aktuell, URL:

<http://web.archive.org/web/20060430142940/http://www.stadtverein.at/jg49f3/art05.html>, Zugriff am 03.11.2010

STOHLER 1998

Peter Stohler, Geschlechter-Fiktionen: Transvestitische Strategien in

Photographien von Cindy Sherman, Lyle Ashton Harris und Yasumasa Morimura.

In: Texte zur Kunst und Kultur in der Gegenwart, URL:

http://www.roentgenradar.ch/trans_einleitung.html, Zugriff am 12.08.2010

STRUTH (o. J.)

Thomas Struth: Grossartige Fotos. Erste europäische Übersichtsausstellung im Kunsthaus Zürich, URL:

<http://www.seniorweb.ch/type/blog/2010-06-25-thomas-struth-grossartige-fotos>, Zugriff am 08.09.2010

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

BELTING 2001

Hans Belting, Bild Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, München 2001

BELTING 2007

Hans Belting (Hrsg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007

HÄGELE 2007

Ulrich Hägele, Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Tübingen 2007

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: URL: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=1654372, Zugriff am 30. 11.2010
- Abb. 2: BAATZ 1997, S. 29
- Abb. 3: Katharina Sykora (Hrsg.), Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006, S. 92, Abb. 5
- Abb. 4: URL: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=7223433, Zugriff am 30.11.2010
- Abb. 5: AUSST. KAT., Niederösterreichische Landesausstellung 1993, S. 305, Abb. 9
- Abb. 6: AUSST. KAT., Niederösterreichische Landesausstellung 1993, S. 317, Abb. 1
- Abb. 7: AUSST. KAT., Niederösterreichische Landesausstellung 1993, S. 533, Abb. 12.13
- Abb. 8: STARL 2009, S. 105, Abb. 184
- Abb. 9: AUSST. KAT., Albertina 2010, S. 143
- Abb. 10: URL: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9322782, Zugriff am 30. 11.2010
- Abb. 11: STARL 2009, S. 104, Abb. 179
- Abb. 12: Hans Hottenroth (Hrsg.), In Memoriam. Persönlichkeiten-Personen-Leute-Menschen (Heimatkunde des Bezirks Scheibbs, Bd. 4), Scheibbs 1984, S. 182
- Abb. 13: Privatbesitz, Irmgard Aschenbrenner, Wien
- Abb. 14: STARL 2009, S. 104, Abb. 180
- Abb. 15: Reingard Witzmann (Hrsg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1989/1990), Wien 1989, S. 68, Abb. 2.23
- Abb. 16: Privatbesitz, Johannes Kammerstätter, Bauxberg (NÖ)
- Abb. 17: BAATZ 1997, S. 63
- Abb. 18: BAATZ 1997, S. 64
- Abb. 19: Privatbesitz, Irmgard Aschenbrenner, Wien
- Abb. 20: Trenkler Thomas, Der Fall Rothschild. Chronik einer Enteignung, Wien 1999, S. 30
- Abb. 21: Privatbesitz, Irmgard Aschenbrenner, Wien
-

- Abb. 22: Privatbesitz, Familie Wippl, Fohregg (NÖ)
- Abb. 23: Privatbesitz, Familie Wippl, Fohregg (NÖ)
- Abb. 24: Privatbesitz, Familie Wippl, Fohregg (NÖ)
- Abb. 25: Frederic Morton, Die Rothschilds. Porträt einer Dynastie, Wien 2004, S. 224
- Abb. 26: AUSST. KAT., Niederösterreichische Landesausstellung 1993, S. 540
- Abb. 27: Privatbesitz, Irmgard Aschenbrenner, Wien
- Abb. 28: Privatbesitz, Familie Wippl, Fohregg (NÖ)
- Abb. 29: Privatbesitz, Aloisia Kurzmann, Ockert (NÖ)
- Abb. 30: Privatbesitz, Irmgard Aschenbrenner, Wien
- Abb. 31: URL: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=5656486, Zugriff am 30.11.2010
- Abb. 32: URL: http://amccutch.home.mindspring.com/Klimt_Adele_Bloch_Bauer_I.jpg, Zugriff am 30.11.2010
- Abb. 33: Monika Faber (Hrsg.), Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900 - 1938 (Ausst. Kat., Neue Galerie, New York 2005, Albertina, Wien 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 99
- Abb. 34: URL: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=307653, Zugriff am 30.11.2010
- Abb. 35: Jennifer Blessing (Hrsg.), Rose is a Rose is a Rose, Gender Performance in Photography, (Ausst. Kat. Guggenheim Museum, New York 1997) New York 1997, S. 84
- Abb. 36: Jennifer Blessing (Hrsg.), Rose is a Rose is a Rose, Gender Performance in Photography (Ausst. Kat. Guggenheim Museum, New York 1997) New York 1997, S. 85
- Abb. 37: AUSST. KAT., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur 2008, S. 24
- Abb. 38: AUSST. KAT., Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur 2008, S. 69
- Abb. 39: URL: http://images.eonline.com/eol_images/Entire_Site/20091129/425.ab.Heidi.Klum.Lou.Kids.112909.jpg, Zugriff am 17.11.2010

Ich habe mich bemüht sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Ludwig Angerer, Die allerhöchste kaiserliche Familie, Fotografie, Großformat, 1859

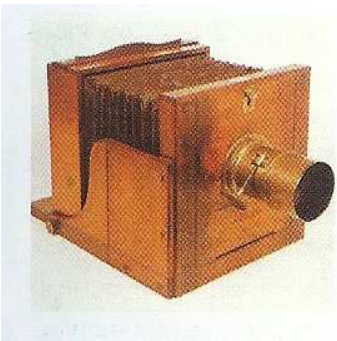


Abb. 2: Zusammenklappbare Balgenkamera, Plattenformat 13 x 18 cm, um 1860

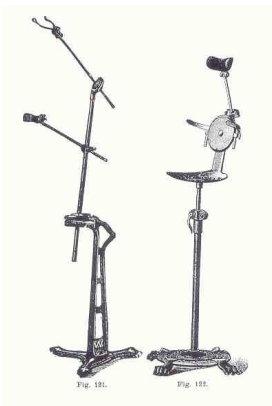


Abb. 3: Stützapparat für Erwachsene im Stehen (links) und für Kinder im Sitzen (rechts)



Abb. 4: Vinzenz Katzler, Die kaiserliche Familie auf Schloss Gödöllo, Lithographie, 1871



Abb. 5: Ferdinand Waldmüller, Die Familie des Notars Dr. Josef August Eltz in Bad Ischl, Öl auf Leinwand, 1835



Abb. 6: Atelier Baldi und Würthle Salzburg, Familie, Fotografie, Visitformat, um 1865



Abb. 7: Leopold Kuppelwieser, Familienportrait des Architekten Franz Lössl, Öl auf Leinwand, um 1841



Abb. 8: Ludwig Angerer, Geschwister aus Wien, Fotografie, Visitformat, um 1864



Abb. 9: Heinrich Kühn, Lotte und Hans Kühn, Fotografie/Gummidruck, Großformat, um 1908



Abb. 10: Victor Angerer, Aristokratische Familie, Fotografie, Visitformat, um 1870



Abb. 11: Anton Lentsch, Familie aus Salzburg, Fotografie, Cabinetformat, um 1875



Abb. 12: Atelier/Fotograf unbekannt, Albert und Bettina Rothschild, Fotografie, Promenadeformat, um 1875



Abb. 13: Atelier/Fotograf unbekannt, Anton Haimann aus Wien mit Ehefrau und Schwester, Fotografie, Cabinetformat, um 1880

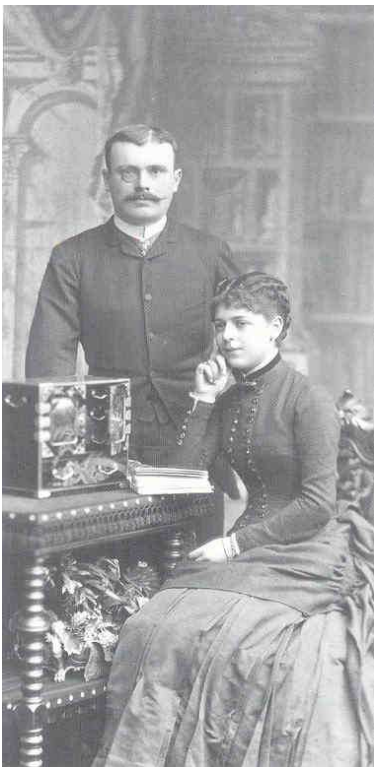


Abb. 14: Fotoatelier Adele Wien, Wiener Paar, Fotografie, Promenadeformat, um 1889



Abb. 15: Atelier/Fotograf unbekannt, Rosa und Karl Mayreder, Fotografie, Cabinetformat, um 1870



Abb. 16: Fotoatelier Mark Scheibbs (NÖ), Familie Schleifer, Fotografie, Cabinetformat, um 1885-90

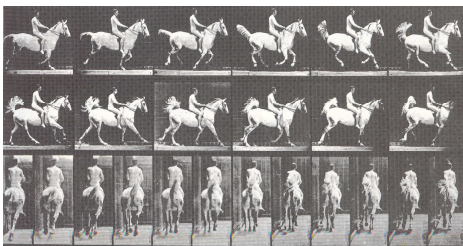


Abb. 17: Eadweard Muybridge, Pferd in Bewegung, Tafel aus Animation Locomotion, Fotografie, 1887

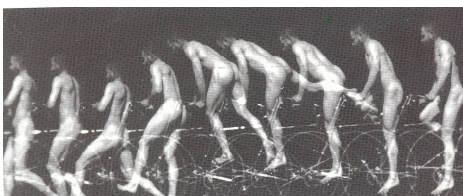


Abb. 18: Etienne-Jules Marey, Abstieg eines Mannes von einem Fahrrad, Fotografie, um 1890/95

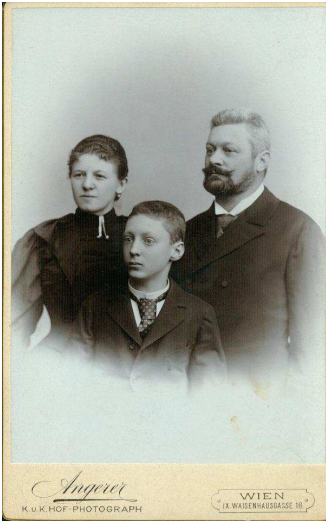


Abb. 19: Ludwig Angerer, Familie Weingärtner, Fotografie, Cabinetformat, um 1890

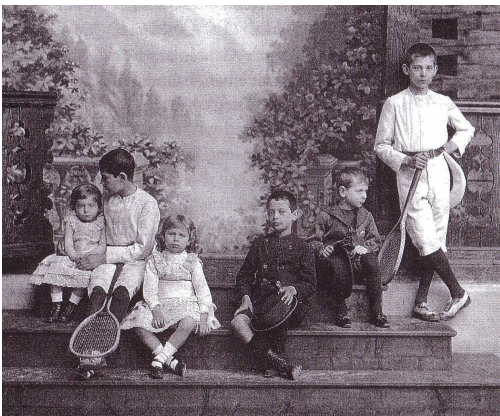


Abb. 20: Atelier/Fotograf unbekannt, Geschwister Rothschild, Fotografie, Großformat, um 1890-95



Abb. 21: Atelier/Fotograf unbekannt, Familie Haimann aus Wien, Fotografie, Großformat, um 1895



Abb. 22: H. Franze, Atelier Ybbs an der Donau (NÖ), Firmung, Fotografie, Cabinetformat, um 1900



Abb. 23: K. Gutmann Wien, Josef und Katharina Kaltenbrunner aus Fohregg (NÖ), Fotografie, Cabinetformat, um 1900

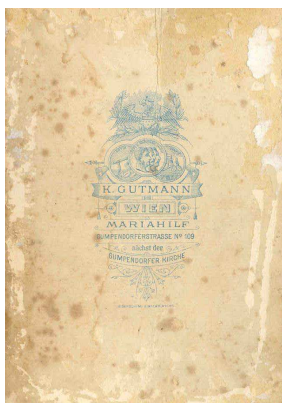


Abb. 24: K. Gutmann Wien, Josef und Katharina Kaltenbrunner, Untersatzkarton, Rückseite, Cabinetformat, um 1900

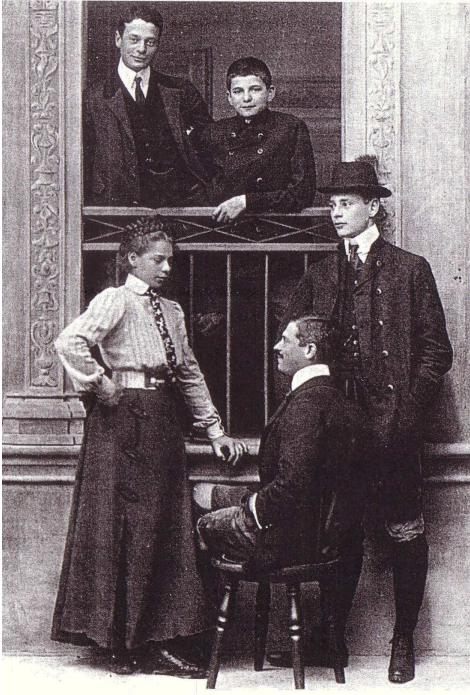


Abb. 25: Atelier/Fotograf unbekannt, Geschwister Rothschild, Fotografie, Cabinetformat, um 1900



Abb.26: Atelier Ida Sabo Wien, Wiener Familie, Fotografie, Cabinetformat, um 1900



Abb. 27: Amateurfotograf, Vater Weingärtner mit seinen zwei Söhnen in Purgstall (NÖ), Fotografie, um 1900

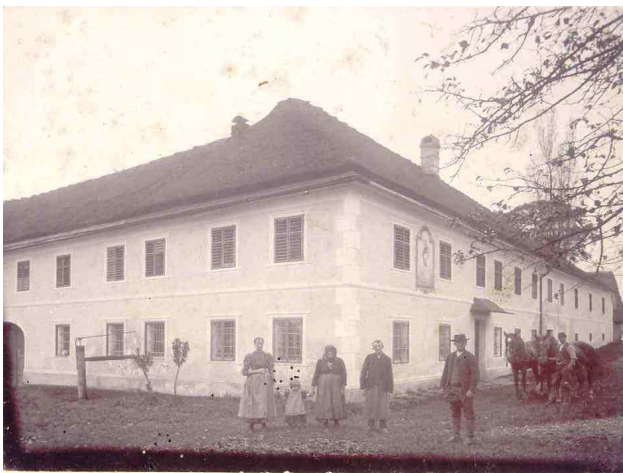


Abb. 28: Wanderfotograf unbekannt, Familie Wippl aus Fohregg (NÖ), Fotografie, Großformat, um 1904-05



Abb. 29: Wanderfotograf unbekannt, Familie Schreivogel aus Ockert (NÖ), Fotografie, Großformat, um 1905



Abb. 30: Atelier/Fotograf unbekannt, Hochzeitsfoto Paula & Alfred von Hoyer aus Wien, Fotografie, Großformat, 1906



Abb. 31: Fotoatelier Adele Wien, Erzherzog Ferdinand mit seiner Familie, Fotografie, Cabinetformat, um 1906

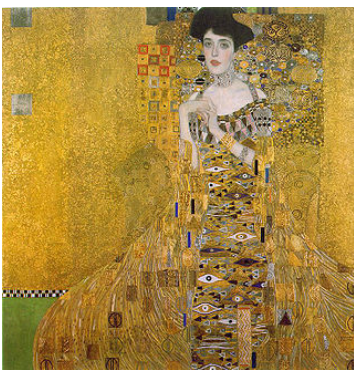


Abb. 32: Gustav Klimt, Adele Bloch Bauer, Öl, Silber und Gold auf Leinwand, 1907



Abb. 33: Atelier d`Ora Benda, Tänzerin Anita Berber, Fotografie, 1922



Abb. 34: Atelier d`Ora Benda, Arthur Schnitzler mit seiner Familie, Glasnegativ, um 1910

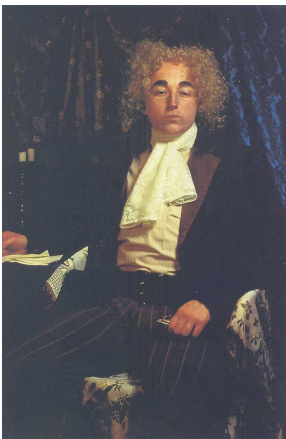


Abb. 35: Cindy Sherman, Untitled, #201, Fotografie, 1989



Abb. 36: Cindy Sherman, Untitled, #193, Fotografie, 1989



Abb. 37: Thomas Struth, The Smith Family, Five, Fotografie, 1989



Abb. 38: Thomas Struth, The Okutsi Family, Yamaguchi, Fotografie, 1996



Abb. 39: Fotograf unbekannt, Heidi Klum mit ihren vier Kindern, Digitale Fotografie, 2009

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG / ABSTRACT

Die Familie als visueller Code ist Thema dieser Arbeit. Wie definiert sich Familie historisch und welchen Bezug hat dies zu heutigen Lebensformen? Ausgangspunkt für diese Fragestellungen bot sich mir in der Analyse fotografischer Portraits von Familien in Österreich im Zeitraum von 1860 bis 1910. Durch eine beschreibende Bilderanalyse wird den Kategorien „Geschlecht“ und „Familie“ nachgegangen und dabei deren Entstehung, Perpetuierung und Veränderung kritisch beobachtet. Als Forschungsmaterial dienten dabei fotografische Familienportraits aus unterschiedlichen sozialen Schichten, um so gesellschaftliche Konstruktionsprozesse aufzuspüren und freizulegen. Dem gegenüber wurden in Form eines Exkurses künstlerische Positionen mittels Fotografien von Cindy Sherman und Thomas Struth gesetzt, um die Geschlechts- und Familienmodellierung auch unter aktuellen und modernen Standards zu betrachten.

Dass Fotografien gerade wegen ihres Authentizitätscharakters maßgeblich am Entstehungsprozess von Familien- und Geschlechts(leit)bildern beteiligt sind, wird in dieser Arbeit reflektiert und in Bezugnahme auf aktuelle Lebensformen bewiesen.

The family as a visual code is the core topic of this thesis. How is the historical definition of family and how does this establish a relationship to way of lives now? To answer these questions photographs of family portraits in Austria from 1860 until 1910 were analysed. To know how the categories of „gender“ and „family“ and their construction, perpetuation and alteration work, I watch the photographs critically to make a picture analysis. The photomaterial are families of different social levels, to get to know how the civil process is formed. To see the modern and artistic position of the family and gender theme, photographs of the artists Cindy Sherman and Thomas Struth refer to the historical photomaterial in this thesis.

In general this analysis shows that the authenticity of photographs deals with the production process of the gender and family concept in community. Furthermore we can see that this value is still working in reference to modern way of lives.

CURRICULUM VITAE**Persönliche Daten:**

Geburtsdatum und -ort 09. September 1983, Scheibbs (NÖ)

Staatsbürgerschaft Österreich

Ausbildung:

2002 - 2011 Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

1998 - 2002 BORG Scheibbs, mit Schwerpunkt in bildnerischem Gestalten und Werkerziehung

Zusätzliche Ausbildung:

November 2011 - April 2011 Zertifikatskurs Kunst & Kulturvermittlung, Institut KulturKonzepte, 1060 Wien

Berufliche Tätigkeit:

seit 2009 freiberufliche Kunst- und Kulturvermittlerin

zusätzlich aktiv als Musikerin und Kabarettistin